

مجلة الفكر والفن المعاصر

لقلعة

العدد (١٥١) يونيو ١٩٩٥

محمود درويش

عصفور الجنة أم طائر الغراب

رؤية عربية

بأقلام ١٤ ناقدا



مذابح الكنيسة في عصر العلم

الغلاف الأول

محمود درويش (١٩٤٢ -)

الموقف

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد (١٥١) يونية ١٩٩٥

التمن في مصر: جنيهاً

العراق - ١٥٠٠ فلس - الكويت ١,٢٥٠ دينار - قطر ١٥ ريال - البحرين ١,٥٠٠ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - الأردن ١,٢٥٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً - السودان ٤٧٠٠ ق. - تونس ٤ دينار - الجزائر ٢٨ دينار - المغرب ٤٠ درهما - اليمن ١٠٠ ريال - ليبيا ١٦ دينار - الإمارات ١٥ درهما - سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال - غزة والضفة والقدس ٢٥ سنتاً - لندن ٤٠٠ بنس - الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات في مصر :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٤ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عدداً] :

- البلاد العربية: أفراد ٢٠ دولاراً، فيئات ٥٢ دولاراً شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولاراً، فيئات ٧٠ دولاراً شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة - جمهورية مصر العربية - القاهرة -

١١١٧ كورنيش النيل - فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥

المادة المنشورة مكتوبة خصيصاً للمجلة، وتعتبر عن أراء أصحابها ولا ترد في حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

غالى شكرى

مدير التحرير

عبده جبير

المستشار الفني

حلمى التونى

السكرتارية الفنية

التحرير

مهدى محمد مصطفى

التنفيذ

صبرى عبد الواحد

مادلين أيوب فرج

التمويل

فتحي عبد الله

السماح عبد الله

التمن في مصر

المصاحفات	v
الفصول والغايات	١٥
المراجعات	٢٢

من المحرر كسر التابوهات

نشرت مجلة «دير شبيجل» أكبر المجلات الألمانية الأسبوعية في عددها رقم (٢٠) المؤرخ ١٥ / ٥ / ١٩٩٥ مقالا حول مقاومة الدولة والمتقنين المصريين لتيارات الإرهاب السياسي باسم الدين تناولت فيه مواقف مجلة «القاهرة» كمثال بارز على الموقف الثقافي المصري من هذا الإرهاب.

ويأتى هذا المقال الأجنبي ليذل على أهمية الدور الذى تقوم به إحدى المجلات الثقافية المصرية فى الخارج كواجهة حضارية مشرقة تدافع عن العقلانية والتنوير.

وحين يصل صوت «القاهرة» بهذه القوة إلى العالم، فإن الفضل يعود - أولا - إلى الكتيبة الشجاعة من المثقفين المصريين والعرب، الذين يساهمون بروايم العميقة وأقلامهم الجسورة فى «القاهرة» لتبديد الظلمة الطاغية. كذلك يعود الفضل إلى وزارة الثقافة، والهيئة العامة للكتاب التى تأخذ على عاتقها مسئولية المجلات الثقافية باعتبارها جزءا لا يتجزأ من مشروعها الثقافى. وفيما يلى النص الكامل لمقال «دير شبيجل».

تجاوز الحدود

قشهد الناشر «محمد مبدولى» إقبالا على مكتبته لم يسبق له مثيل. وعبر عن دهشته من داخل مكتبته الكائنة بميدان «سليمان باشا» وسط القاهرة بقوله: «لقد حدثت قفزة هائلة فى بيع الكتاب، طلبة يرتدون الجينز، وسيدات يرتدين الحجاب، ورجال يرتدون بذلات سوداء يتجاذبون من يده عدد «أريل» من مجلة «القاهرة». واشترى كثير من زبائنه أكثر من نسخة، من فوق الرصيف المواجه لمكتبته الذى يفرشه عماله بالإصدارات الجديدة.

وسبب الإقبال أن المجلة قد أصدرت عددا خاصا يحتوى على طبعة كاملة من

كتاب «الشعر الجاهلى» للكتاب طه حسين، وقد اعتبر هذا الكتاب منذ صدوره إلى الآن كتاب زندقة وكفر. وقد اشتهر كتاب «الشعر الجاهلى» فى مصر شهرة آيات شيطانية لاسلمان رشدى فى بلاد أخرى. ومنذ عصر الملكية يعتبره «الوعاظ» نموذجا للفكر المعادى للإسلام، ويمثل عنوانه بالنسبة لأى مصرى غير متعلم رمزا للكفر والزندقة.

فى هذا السياق يوجه «حماسة العقيدة» هجومهم على الكتاب خاصة الفصل الذى يبحث فى لغة القرآن على أسس نقدية ويطنن فى قداسته - من

وجهة نظرم - ولقد أثار النشر غير المتوقع للكتاب قادة الأصوليين، فيقول الشيخ عبدالحميد كشك «الحكومة تدبر مواجهة سرية ضد الإسلام الصحيح»، ذلك الشيخ الذى استحسن مقتل الرئيس أنور السادات باعتباره عملا خيريا وهو يصرخ: «لقد أعلنوا الحرب على دعاة الإسلام الصحيح»، ويقول المفكر الإسلامى البارز «محمد عمارة»: «وصل تبادل الضربات بين الدولة والأصوليين ذروتهم ولأول مرة يتم تجاوز الحدود المتعارف عليها».

وفى الواقع تبندى الدولة المصرية لمواجهة للهجوم الأيديولوجى للأصوليين ومقاومة حادة، مما يعنى فرصة مناسبة

IER SPRACHE

AUSLAND

Ägypten

Dämme gebrochen

Verbotene Bücher und Filme werden demokratisch freigegeben – der Staat wehrt sich gegen fundamentalistische Zensoren.

Der Buchhändler Mohammed Madhuli hatte einen solchen Ansturm lange nicht erlebt. „Das ist ja ungewöhnlich“, staunte er in seinem Laden am Suliman-Pascha-Platz im Zentrum von Kairo. „Jetzt bricht ein Boom in unserer Branche aus.“

Studenten in Jeans, Frauen mit Schleier und Grelsch in dunklen Anzügen rasen Madhulis die April-Nummern der Zeitschrift *El-Kahira* aus der Hand. Andere Kunden zeigen gleich mehrere Exemplare aus einem meterhohen Stapel, den Madhuli Gabeln neben anderen Neuerscheinungen auf dem breiten Bürgertisch vor dem Geschäft aufgetürmt haben.

Der Andrang galt einer literarischen Sensation, *El-Kahira* hatte aus seiner neuesten Ausgabe ein dickes Sonderheft gebracht – es enthielt den kompletten Nachdruck eines Buches, das seit Jahrzehnten als gottlästerlich und frevelhaft verpöndet war. „Die vor islamische Dichtung“ des verstorbenen bis ins Islam-Wissenschaftler und Schriftstellers Taha Hussein.

Das Werk ist in Ägypten ungefähr so bekannt wie anderswo Salim Rushdies „Satantische Verse“. Fundliche Prediger hatten das Buch schon seit Königzeiten als Inbegriff angeblicher islamischer Agitation verurteilt – der Titel gilt jedem Feindlichen als Symbol der Gotteslästerung.

Dabei nahmen die religiösen Gralsbilder lediglich Anstoß an einem Kapitel, in dem das Anblich des Koran kritisch untersucht und damit, wie sie meinen, entheiligt wird. Nach islamischem Glauben hat der Erzengel Gabriel dem Propheten Mohammed den heiligen Text übermittelt.

Die unerwartete Publikation alarmierte die fundamentalistischen Wortführer. „Die Regierung macht heimlich



Kinobesucher, Polizei in Kairo: Lob von der Ehefrau des Präsidenten

Front gegen den wahren Islam“, grünte sich der Prediger Abd el-Khmid Kichik. Dem Grelsch, der die Ernennung des Präsidenten Anwar el-Sadat 1981 als „gutes Werk“ begrüßt hatte, schwant Schlimmes. „Den Vertretern der reinen Religion wird der Kampf angesagt, die Menschen sollen von einem zehnjährigen Islam abgespielt werden.“

„Der Schlagabtausch zwischen dem Staat und den Fundamentalisten hat einen Höhepunkt erreicht“, erkannte auch der prominente Islam-Analytiker Mohammed Imara. „Zum ersten Mal heben Dämme, die für die Ewigkeit gebaut schienen.“

Tatsächlich scheint der Ägyptische Staat entschlossen, der ideologischen Offensive der Fundamentalisten stärkeren Widerstand entgegenzusetzen – gute Zeiten für Freigeister am Nil. Seit kurzem werden sogar wieder die Bücher des liberalen Autors Faghi Foda verkauft, von der Terroristen 1992 erschossen worden war, weil er sich den radikalen Islamisten publizistisch entgegen gestellt hatte.

Ausgereicht am 15. April, dem Ostertag, der von den Fundamentalisten bedrängten koptischen Christen, durfte auf richterlicher Entscheidung zum ersten Mal seit Monaten wieder der Film „El-Mahadschir“ (Der Emigrant) des liberalen Regisseurs Jussuf Schahin in Kairoer Kinos gezeigt werden. Die Aufführung

war Anfang Januar auf Druck islamischer Ultra verboten worden, da in dem Streifen, einer Parabel auf die Josephgeschichte, angeblich kanonische Gestalten verunglimpft würden.

„Der Sieg Schahins ist ein Sieg für Freiheit und Vernunft“, price der linke Verleger Ghazi Schakri das „fortschrittliche Verhalten der zuständigen Regierungsstellen und unserer unbeeinträchtigten Richter“.

Die neue Liberalität genießt allerdings Protection. Suzanne Mubarak, Ehefrau des Staatspräsidenten, sah sich den freigegebenen Film mit großem Gefolge an. „Die Kritiker haben El-Mahadschir offenbar gar nicht gesehen“, rügte die demonstrativ ohne Kopftuch auftretende First Lady hinterher. „Das Werk ist gut.“

Über Nacht erschienen Bücher im Handel, die zum Teil jährelang unter Verschluss gehalten worden waren wie die linguistisch verworrene Studie „Einleitung zur Philologie der arabischen Sprache“. Die Abhandlung wurde bisher nur deswegen nicht verkauft, weil ihr Verfasser Louis Awad ein Christ war. Uns Christen sollen sich nach Auffassung islamischer Radikaler nicht anmaßen, ein Urteil über die Sprache des Koran abzugeben.

Dabei standen die unterdrückten Bücher und Filme oft gar nicht mal auf dem Index der staatlichen Aufpasser, die eher an Nacktem Anstoß nahmen. Die literarischen Zensoren wirkten vielmehr in der Äther-Universität, der einflussreichen Hochschule islamischer Gelehrsamkeit in Kairo.

Die über tausend Jahre alte Hochschule, die Spenden wohlhabender Moslems aus aller Welt erhält, hat ihren Einfluss auf das kulturelle Leben Ägyptens ständig vergrößert. Die Urteile einiger ihrer

Koranglehren fielen in letzter Zeit zunehmend restriktiver aus – und selbsten eine getriggerte Rechtfertigung zu liefern für jene Fanatiker, die Ägypten mit Gewalt in einen islamischen Gottesstaat verwandeln wollten.

Liberaler Intellektuelle beklagten, die Verleumdung durch die Schiefgelehrten komme oft einem Todesschlag gleich. Sowohl Werke Fodas als auch des Nobelpreisträgers Naghi Mahfuz hatten keine Gnade vor den religiösen Schlachtrichtern von Al-Azhar gefunden.

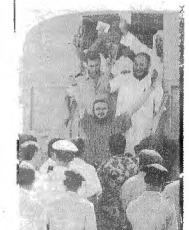
Besonders peinlich für die Regierung war ein Gutachten des Großschiehs von Al-Azhar, Gadd el-Hak, der die Bezeichnung der Killei schen fast zur religiösen Pflicht für Frauen erklärte. Den grausamen Eingriff müssen alle in Ägypten täglich Tausende von Mädchen erdulden. Der für Familienplanung zuständige Bevölkerungsminister hat ein Verbot der weiblichen Beschneidung verlangt.

Die Behörden, auf gute Einverständnisse mit den Koranglehrern bedacht, nahmen deren Gutachten gewöhnlich respektvoll hin: die Beamten schrieben sich nicht ein, wenn Äzhar-Zensoren Werke konfiszieren.

Neuerdings aber werden die Verbote der Islam-Hochschule, die landesweit die Ausbildung von einer Million Schülern und Studenten kontrolliert, nicht mehr ohne weiteres hingenommen. Präsident Husni Mubarak stellte öffentlich klar: Al-Azhar ist nicht befugt, Bücher zu verbieten oder zu verbieten. Das ist ausschließlich Sache des Staates. **J**



Suzanne Mubarak



Verhetzte Fundamentalisten mit Gewalt zum Gottesstaat

* Vor dem „Kain“, gezeigt wird der Film „Der Emigrant“ von Jussuf Schahin.

للمفكرين المتفتحين على ضفاف النيل. فمئذ فترة وجيزة أعيد طباعة كتب الكاتب الليبرالى «فرج فودة» الذى أطلق الإرهابيون الرصاص عليه عام ١٩٩٢م بسبب موقفه وآرائه المعارضة للإسلاميين المتطرفين.

وفى يوم ١٥ إبريل الموافق لمعيد المسيحيين الأقباط سمح - بناءً على حكم قضائى - بعرض فيلم «المهاجر» لمخرجه «الليبرالى» يوسف شاهين فى دور السينما المصرية بعد شهر من إيقاف عرضه منذ يناير، بسبب منعه من التشديد الإسلاميين ودعواهم بأن قصة الفيلم مأخوذة عن قصة النبى «يوسف» فى التوراة والقرآن. وقد أشاد الكاتب اليسارى غالى شكرى بقرار العرض بقوله: انتصار يوسف شاهين انتصار للحرية والعقل وإجراء تقدمى لحكومتنا الحالية ولقضائنا النزيه.

وهكذا تحظى الليبرالية الجديدة بحماية ودعم قويين، حيث حضرت السيدة «سوزان مبارك» قريبة الرئيس عرض الفيلم وسط موكب ضخمة. وألقت باللوم على معارضى الفيلم بقولها: «من الواضح أنهم لم يروا فيلم المهاجر على الإطلاق». إنه عمل فى جيدة.

وهناك عديد من الكتب التى تباع سراً بسبب منعها ومصادرتها لسنوات مضت مثل الدراسة اللغوية القيمة «مقدمة فى فقه اللغة العربية» للويس عوض الذى منع من الأسواق لأن مؤلفه مسيحي والمسيحيون لا يحق لهم تقييم أو إصدار أحكام حول لغة القرآن من وجهة نظر المتشددين الإسلاميين. ولم يحدث من قبل أن أجاز رقباء الدولة تلك الكتب والأفلام المضطهدة، بل كانوا يهاجمونها بصراحة كاملة. أما الرقباء على الأعمال الأدبية فنفوذهم أقوى فى جامعة الأزهر «قلعة للتعليم الإسلامى بالقاهرة» ذات التأثير الواسع النطاق. وقد زادت أهمية تلك المؤسسة بسبب التبرعات التى تحصل عليها من أغنياء المسلمين فى كل بقاع العالم. وقد زاد نفوذها وتأثيرها على الحياة الثقافية فى مصر.

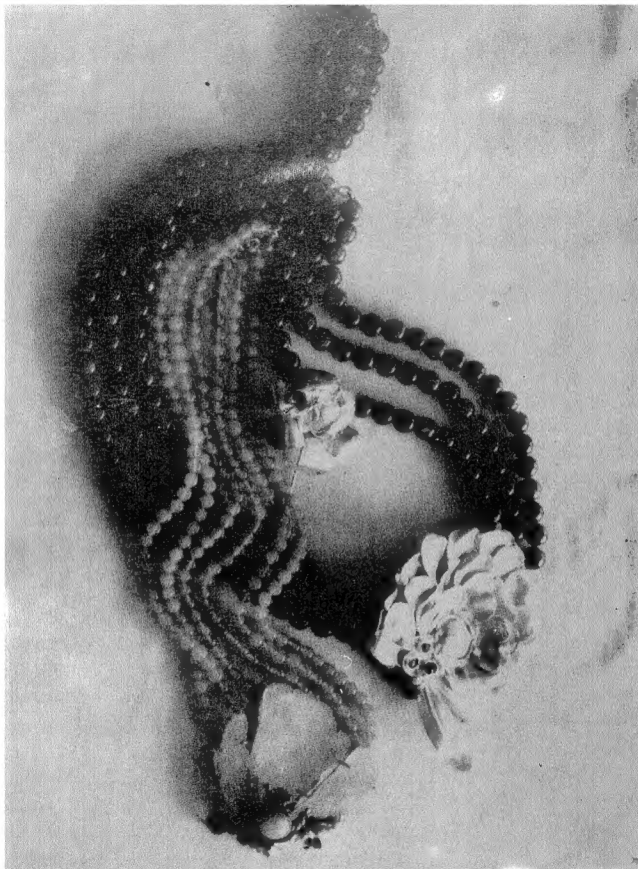
وقد ضيّقت أحكام وقضاوى بعض علمائها مؤخراً من حرية الكتابة والنشر بدرجة أكبر عن ذي قبل. وبتد مسوغاً للمتطرفين الذين يريدون تحويل مصر بالقوة إلى دولة إسلامية، ويشكو المفكرون الليبراليون من أن اتهامات علماء الدين لهم لا تختلف فى خطورتها عن الحكم

بالإعدام، وأن كتب فرج فودة ونجيب محفوظ الحائز على جائزة نوبل لم تكل «رافة» قسنة الأزهر المغالين فى أحكامهم.

وقد أساءت فتوى شيخ الأزهر جاد الحق على جاد الحق بشدة إلى الحكومة المصرية، وبخاصة باعتبار أن ختان المرأة واجب دينى، ذلك الفعل البشع الذى يتعرض له يومياً آلاف البنات فى مصر. بينما طالب وزير السكان المسئول عن تنظيم الأسرة منع ختان البنات.

والسلطات المصرية تحتمى بالتوافق مع علماء الدين وتبدي احترامها المعتاد لغيرها. ولا يقدم موظفوها على أى إجراء إذا ما تعلقت فتوى رقباء الأزهر بمصادرة الأعمال الفنية والأدبية إلا أنه مؤخراً لم تعد قرارات الأزهر بال منع سارية رغم أن الأزهر يسيطر على التدريس لأكثر من مليون تلميذ وطالب فى أنحاء مصر. وقد أعلن الرئيس مبارك صراحة أن الأزهر ليس مختصاً بمنع الكتب أو التصريح بها فهذه أمور من اختصاص الدولة. ■

ترجمة: أيمن شرفة



تصميم حلى للفنانة إحسان دنا

المواجحات

محمود درويش عصفور الجنة أم طائر النار؟

٩ عصفور الجنة أم طائر النار؟ غالى شكرى. ٢٢ تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية، إدوارد سعيد. ٢٦ خيار السيرة واستراتيجيات التعبير، صبحى الحديدى. ٢٨ الحداثة فى شعر محمود درويش، رمضان بسطاويسى محمد. ٤٤ «مسار النأى.. مدار الغياب»، عن شهادة محمود درويش فى ديوانه الأخير: لماذا تركت الحضان وحيدا، حسين حموده. ٤٤ الجملة فى شعر محمود درويش، صلاح فاروق. ٦٢ ثنائية الأرض / المرأة وانتهاك المقدس قراءة فى ديوان «أعراس»، عبد العزيز موافى. ٧٠ محمود درويش ومواقف القصيدة. جماليات الزمن النصي.. مقارنة وصفية سيميائية، عبد الله السمطى. ٩٠ الوعى والحساسية، شعر محمود درويش، مرحلة ما بعد بيروت، محمد فكرى الجزار. ١٢٢ من لهجة الخطابة إلى لغة الحياة «ورد أقل.. نموذجاً»، محمد السيد إسماعيل. ١٣٢ المونولوج والديالوج قراءة فى ديوان محمود درويش مجدى احمد توفيق. ١٣٣ اللغة مثل فلسطين توحد ما لا يتحد، إبراهيم مهوى. ١٣٦ أحمد الزعتر، محمد إبراهيم الحاج صالح. ١٤٤ الحضان يقتحم الأشباح، وائل غالى.



محمود درويش

(١)

عصفور الجنة أم طائر النار؟

قادر ليس من شاعر ظلمته السياسة
قد مر ما ظلمت محمود
درويش، فقد لعبت في حياته دور
الضامة التي حببت أحياناً وجهه الشعري
الأهم.. فبالرغم من نبالة القضية
الفلسطينية وشرف الانتماء إليها، إلا أن
درويش صاحب للموهبة الاستثنائية كان
يدرك الحدود الفاصلة بين الإبداع
والموقف السياسي، كان يعطى ما يقتصر
لقتصر وما للشعر للشعر، فإذا تطلب
للكفاح من أجل للقضية حزباً أو
أيديولوجية أو سجوناً أو محققات لا يتردد
في اتخاذ الموقف الصحيح إلى جانب
شعبه. أما الإبداع فشيء آخر لا يخلط بين
مطالباته ومقتضيات السياسة، حتى ولو
كان في السياسة ما يفرى بالجمهورية
والذبح وسمة الانتشار.

لذلك كان شعره من قبل أن يغادر
الأرض المحتلة إلى اليوم بحاجة إلى
رؤى جديدة لإعادة التقويم في ضوءه
الشعر لا تحت أضواء السياسة.

وبالطبع، لمحمود درويش شخصية
واحدة، ولكننا حتى لا نظلم القصيدة أو

الموقف يجب أن نميز بينهما تمييزاً دقيقاً
حتى حين ترمى القصيدة بظلالها
الشمعية على الموقف أو حين تتداخل
خيوط المواقف في نسج الشعر.

ويختلف الشاعر وشعره، بالصفة
القضية الفلسطينية، بين أن يكون هو
نفسه فلسطينياً وبين أن يكون من هبة
أخرى، فالشاعر الفلسطيني لا ينتمي إلى
القضية الفلسطينية كأى شاعر آخر يناصر
الحق والعدل، وإنما هو في واقع الأمر
ينتمي إلى ذاته باعتباره هو القضية ولا
يحتاج إلى مبررات أيديولوجية للوقوف
إلى «جانبها». إن مجرد وجوده هو
القضية. لذلك لم تكن المقاومة، حين
أطلقنا هذه الصفة على الشعراء
الفلسطينيين هي كففت جنود الاحتلال
بالمجازة الشعرية (من هباء وقصع
وتحريض) بل كانت القصيدة ذاتها بكل
ما تحمله من تراث في اللغة والزمكان
والشأن هي «المقاومة» حتى ولو غنى
الشاعر لمحبيته أو نعى والدته أو هذا مقله
بعيد ميلاده. القصيدة ذاتها هي الرجود

غالى شكري

حمية بأن يكون الشاعر وأعباً بذلك، بل ودون أية حمية في الصبرورة التي آل إليها هذا المشروع.

ونحن نستطيع أن نتعرف على هذه الملامح بواسطة المصباح، فنقول إنه رفض منذ البداية المبكرة للمطلق الفني للتصوير (= الخارجى المباشر أو الذاتى الداخلى) أى أنه يرفض ما هو قائم بالفعل خارج الإرادة لأنه يصنع «الصورة»، غير القائمة سواء في الزمان أو في التاريخ أو في الفكر. ولكنه في المقابل لا يصنع الصورة - المثال، وهكذا فقد نجا من الهباء ومن اللوثريسيا معاً. ومن هنا لم يستبدل الأيديولوجيا بالشعر. ومن ثم انفتحت عن الشعر آليات «التعبير» التي تخصن إلى رحاب المطلق الرومانسية الشهيرة.

كذلك - بمطلق التعريف السلبى ذاته - رفض محمود درويش الإيقاع الموزون للصوت الخارجى أو الصوت الداخلى حتى لا يتورط في أليات «التحريض» المستمدة من أصوات جاهزة للجماعة أو صوته السياسى الخاص. ومن هنا لم يقع أسيراً لمغريات «التحريض» باسم الجماعة أو باسمه الشخصى، ومن هنا أيضاً كان «الصوت المركب» في البنية الداخلية لشعر تلك المرحلة، وليس الصوت المنفرد الذى يميز القصيدة الغنائية عامة أو تعدد الأصوات للذى يميز الغناء الشعري في المسرح.

ثم رفض محمود درويش المنطق الشعري في بناء القصيدة الغنائية المبكرة حين رفض سياق التوبة أو النبوة، فهو الشاعر الوحيد من الرواد - بالمعنى الذى سقته للريادة منذ قليل - الذى رفض

الخزانة السرية لمنحوتات اللغة وتركيب ما ورائتها.

لذلك لم يحتل محمود درويش في تلك المنطقة المبكرة بمسلمات الريادة في حركة الشعر للحديث وقد تراكمت حتى أُنست معجماً من لغة الحياة اليومية ولغة الأساطير والرموز للشحية ولغة اللطوق كالبيانات الشعرية. كانت «اللغة» هي الأرق الذى يعذب الشاعر ويضنيه وهو يتكلم مفرداتها وإيقاعاتها من مستودع الأتى غير الزماني والزمان غير المكانى دون أن يستحلب الأسطورة أو يجترع التاريخ.

هذه اللغة لم تعد حكراً لمرحلة معينها لغنائية درويش، ولم تعد امتيازاً لشعره، بل فرضت نفسها على مختلف مراحلها التالية، ومهدت لبعضها كما فرضت نفسها على فترات واسعة من الأجيال الجديدة، أى أنها - وبالتراكم - مثلت إضافة نوعية إلى الريادة بحيث لم تعد هذه من علامات المجموعة التي بدأت المشروع الشعري الجديد على الصعيد التاريخي، وإنما أضحت الريادة من علامات أي نقلة نوعية في تسليح هذا الشعر. هذه النقطة هي التي تقتصر على الشاعر صاحب المشروع فتحمله للشعرية، مهما كان دوره متقدماً أو متأخراً في مسلسل الأجيال.

والمشروع الشعري لا يولد في الوعي دفعة واحدة، وهو ليس رؤية مسبقة أو جاهزة سلفاً، للتجربة الشعرية. لذلك أقول إن لغة القصيدة الغنائية الأولى لمحمود درويش تعمل في تضاعفها الملامح العامة لمشروعه الشعري دون أية

وهي المقارفة. وهو المعنى الذى بلغ لوج تجسيده الجمالى في المرحلة الأولى لمحمود درويش بدءاً من مجموعته الأولى «أوراق الزيتون» حتى مجموعته «العصافير توت في الجليل». هذا هو الزمن المبكر لقصيدة درويش الغنائية التي تشبه عصفور الجدة المغموس ريشه في مهرجان الألوان والمبال صوتيه بأنداء الفجر قبل الغزو العالي من أشعة الشمس ولغزو السفلى من أنفاس البشر. وللهذه الأولى لم يستعجب الشاعر لمغريات «النمط» الفني أو الأيديولوجي، فبالرغم من قرب القصيدة من تخوم الرومانسية (الألفة في ذلك الوقت ولكنها المؤثرة في الوقت نفسه على بعض رواد الشعر الحديث) إلا أن خياله المرتبط عفوياً - أى دون قصد مقصود حتى لا أقول دون وعي - بخصائص الطبيعة الصامتة والطبيعة الحية سواء بسواء كان يختزن من الصور الجسيطة وتفاصيل الأشياء وقفاق المراثيات ما يحول نوره وتكوين، مشهد عام للوجدان الرومانسى، كان درويش عميق الانتماء للحوار السرى بين الإنسان والطبيعة وسريع الانقطاع لهمسات المعانى الملبسة في تركيب اللغة. أى أنه رغم اقتراض «البساطة» في القصيدة الغنائية جاءت قصيدته باصطناع غير المألوف من أصمات المادى والمألوف كياناً مفتوحاً على الدلالة المجردة في قلب الصورة المجسدة. وهي الصورة التي أُنست لثته من ترابط الإيقاع والدلالة. لم يكن البحر أو مجزوعته سيد المعنى، وإن كان

عصفور الجنة أم طائر النار؟

وبين المشهدين - مفادرة الأرض المحتلة والاستقالة - كان الكثيرون ممن يلبعون متغورات القضية الفلسطينية - يرددون كلما أوشكت القضية أن تحلّ سؤالا مكرراً وكأنهم يلعنون الشاعر: ماذا سيؤول محمود درويش الآن؟ ماذا سيكتب؟

ذلك كله لأنهم أحسوا الشعرى بالسياسي، ولم يميزوا أصلاً بين حدود الموقف وحدود القصيدة، ولم يدركوا ما أكرسه درويش منذ البداية أنه هو القضية. ولأنه شاعر فلسطيني فهو لا يحتاج إلى مبررات أو براهن للدفاع عن فلسطين. يكتبه فحسب أن يكون شاعراً كبيراً لتكون قصيدته بحجمه في الشعر واللعبة معاً.

ويكفي نحن قراءه أن نكتشف الشعر الذي لم يحسب عدد حدود الغناء في مرحلته الأولى التي شدد عصارته إلى بقية المراحل. وهي المراحل التي اكتسبت الشهرة الاستثنائية للشاعر وريحا منها - ولا نزاع - المزيد من الشعر الكبير الذي احتل لنا مكانة مرموقة على خريطة الشعر الإنساني (أو العالمي كما يحب البعض هذه الصلة).

(٢)

لما كانت الاعتبارات الذاتية التي قرر محمود درويش في صوتهاء والخروج، من الأرض المحتلة، وأياً كانت الاعتبارات التي أسس عليها المثقفون والسياسيون موافقهم من هذا الخروج، فإن للشعر - هوية الشاعر الحقيقية - رأياً آخر.

حين كان في بولكوير الشباب عضواً في الحزب الشيوعي داخل الأرض المحتلة كانت القيمة المعيارية الشائعة لشعره أنه أحد شعراء المقاومة. ليس لأن المقاومة هي قول الشعر، وإنما لانتعائه السياسي. ليس لأنه هو القضية، وإنما لكونه يناضل ضد الاحتلال الإسرائيلي. وكانت هذه القيمة المعيارية هي التي طارحته بعد خروجه من الأرض المحتلة والحزب الشيوعي، فقد انهال عليه للرجم في الداخل والخارج وكأنه لفسرف «الخطيئة الأصلية» التي تستلزم الغداء والتفريغ.

ثم وقع المشهد القبيح بعد سنوات طويلة، فقد اختاره المجلس الوطني الفلسطيني عضواً في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية - السلطة الشرعية العليا التي تمثل الفلسطينيين في الداخل والخارج - وإذا بالمنظمة برفقة المتغيرات الإقليمية والدولية تغيرت بالدولة الإسرائيلية وتجرى معها مفاوضات سرية في عاصمة الدروج - أوسلو، وينتج عن ذلك اتفاق غرة - أريحا أولاً، وهو الاتفاق الذي لقي ولا يزال يلقى معارضة شديدة في قطاعات واسعة من للنخبة السياسية والثقافية العربية والفلسطينية. في هذه اللحظة التاريخية قدم محمود درويش استقالته السرية من عضويته في أعلى سلطة فلسطينية. وفي هذه اللحظة أيضاً عبرت الأغلبية الساحقة من المثقفين للحرب عن رمتائها وسعادتها الشاملة بمحمود درويش. وكأنه افتدى نفسه بهذه الاستقالة ونال للتفريغ.

للشاعر أن يكون نبياً يرى المجهول فيشر ويلنر ويحذر.

لقد رفض إذن أن يكون للشاعر رسماً أو نحاتاً أو منشداً للجماعة أو قائداً لمظاهرتها أو نبياً. وقال بكل - بساطة - إن الشاعر هو المعنى بشرط أن يكون صوته جميلاً.

ومن هذا المفهوم الأولى للشعر الخالي أبداً معجمه الخاص في اللغة، بمفرداته وتراكيبها ودلالاتها، معجماً من صناعة للخيال الخالق، الخيال للمخف بهذا التقدر أو ذلك من المعرفة والخبرة البشرية والقدرة على إقامة حوار غير مسبوق بين اللغة والناس والأشياء، وبين أسرار الأزمنة والتضاريس المجهولة في جغرافيا الروح. هذه اللغة التي استجابت للصورة المركبة بدلاً للصورة المسطحة في الخارج أو المصورة داخل الذات، الصورة المركبة من الوعى واللاوعى، من الذاكرة الشعبية (التاريخ) والخيال التقادر على التركيب. هذه اللغة أيضاً هي التي استجابت للصوت المركب من حوار الطبيعة والإنسان، حوار الأنا والآخرين، حوار الزمان والمكان، فلم تأت صوت الشاعر أحادياً أو متعديداً بين للمغنى العربي القديم والكورس اليوناني القديم، وإنما صوتاً مركباً لا يلوب عن، ولا يوزج، ولا يختزل ولا ينحى لنفسه. إنه صوت الشعر، لا أي صوت آخر.

صوت الشعر؟ وهل كان محمود درويش صوت آخر؟

هذا أعرد إلى قلب الإشكالية للشعيرة في حياة محمود درويش وشعره وأكبر أن شاعر لم يظلم مثله بسبب السياسة.

لثقله، وإن كانت هناك صلاقة بين الرمزين، علاقة صنعها التاريخ ونسجتها الأسطورة معاً.

والحدث ليس محلياً وليس عابراً، فهو ليس فداً في صفوف المقاومة الداخلية، قتل جندياً إسرائيلياً. القتل هنا هو الفعل الدرامي الذي يورخ لسيرة حياة وموت، ويستبدل في رحلة المغامرة، غاية بعيدها، ليست غاية شخصية فهو لا يعرف القتل، وليس هناك ثأر شخصي بينهما. وفيه أصبح هناك فلسطيني، يقف عازياً على مسرح السياسة الدولية.

لم يرد محمود درويش قناع سرحان، والأجابت قصيدته مجرد أغنية. وبالعكس، فقد رأى الشاعر مهمته الحقيقية في خلق أفعى سرحان الواحد بعد الآخر حتى نرى معه تفاصيل الرحلة وحقائق الفعل: القتل، لم يلجأ الشاعر لغناء الفاجعة المزروعة للقتل والقتيل، وإنما خلق الأفعى لنقرأ سيرة الفعل، فإذا بالأول ليس «قاتلاً بلا أجر، والآخر ليس مفعولاً به في مسرح الميث». ليس الأول إرهابياً وليس الآخر ضعيفاً. وإنما هي «رسالة إلى العالم، كانت دماء كهلدي ملحها القاني».

وأما لنا الشاعر قطعاً شعاعاً من العادي والشأن في حياة سرحان الآخر الذي لحزنه العالم في «الإرهابي». سرحان الحقيقي هو القصيدة، وليس القاتل الذي طالعت الدنيا صورته. هو في القصيدة بلا قناع. لذلك عرفه أهله وأصدقائه على حقيقته، عرفوا وجهه الفلسطيني بغور ترمي الأفعى أو زخرفة فعل «القتل»، وتضاربت الذكريات

النقطة النوعية في بناء القصيدة الدرويشية الجديدة.

في هذه القصيدة «حدث» ولقي بامتياز يرشح نفسه بقوة للغناء. ولكن الذي «عاش» أرضه كان يسي تلبساً أن الرحلة ذلتها من الأرض المحدودة إلى أرض بلا حدود هي عمل درامي على الصعيد الشخصي، فالأرض غير المحدودة هي «فضاء» جديد كلياً مختلف كل الاختلاف عن سفراته السابقة أو رحلاته التي كانت تنتهي «بالعودة». وهو فضاء كونى مهما استقر به للمقام لفترة، تقصر أو تطول في هذه البقعة أو تلك. وهو فضاء فكري بالتماس المباشر مع الخبرة للحسية بترجمات الثقافة الإنسانية ولقاء حياة. كانت لحدوثاته الثقافية المسخنة في شوق عالم لغنائياتها بملامح المعصنات المعتركة في السلوك الإنساني المشفوخ لأبناء هذه الحضارات. وكان الفضاء جمالياً أيضاً، فاللقاء مع الجماليات الجديدة في بيئتها يخلق حواراً مغايراً للحوار الذي تلمسه شاعرنا في قراءته ومشاهداته ولغائياته.

هذا الفضاء المتعدد الأبعاد هو أرض المغامرة الجديدة، فإذا لم نرس الرحلة ذلتها إلى ما يشبه المجهول، اكتسبت أماناً عناصر الفاعل التركيبي والذاكرة المركبة ولم تعد القصيدة الدرامية بحاجة إلى شفع.

وسرحان، في القصيدة الجديدة وشاغب الشعر شفاً درامياً مضروباً، فهو نفسه يخطو «رحلة» أو هو عنوان مغامرة. وهو أيضاً رمز لحدث عيني. للشدات للفلسطيني. مضاد لرمز لليهودي

لم يتوقف الشاعر عن الغناء بعد الخروج، لم يذبح «صفرور للجنة» دلغته، ولكن الذي حدث أن بذور التركيب في القصيدة الغنائية المفردة قد نمت ونضجت وتطورت حتى أفضت به في زمن قياسي إلى القصيدة الدرامية ذات المعالم الفنى المركب، وكأنه للعالم المكان في تضاعيف للعالم الفنى دون أن يرى، المعالم الذي يختزن التاريخ في مفردات اللغة وإيقاعاتها وفي الحركة السرية للحياة وتشكلاتها وفي مرجحات الوعى واللاوعى داخل للذات وتفاعلاتها. هذا هو العالم الدرامي الجديد كل البعد عن أحادية الصوت أو للسيرة، والبعيد كذلك عن تبسيطات للذاكرة ومجردات الخيال. وإنما هو العالم الذي يتوالى حدثاً ويقاطع حدثاً آخر مع ما نسميه مجالاً بالعالم الواقع في نهضة تفصل هذا وتصل هناك بما يعيد رسم القصيدة كل لحظة، أي في حركتها الدلالية التي لا تنحصر في حركة الواقع الفنى والصحوص.

كان للحدث، أهميته في القصيدة الغنائية، وبقي للحدث أيضاً أهميته في القصيدة الدرامية، ولكن بينما تدرج القصيدة الأولى في «الحدثية» وشروطها بالمدلول المباشر للتاريخ. فإن القصيدة الأخرى تتخذ لنفسها مسافة بينها وبين «الحدث» تشاكلة فترتبط به وتتفصل عنه بحيث لا يعود الزمن تاريخاً ولا يعود الخطاب محدثاً بالمخاطب المقصود في التاريخ، بل يتحول - بأدوات الشاعر المستجدة - إلى خطاب إنساني عام.

ربما تصبح قصيدة «سرحان وشرب القهوة في الكافيتيريا» نموذجاً لهذه

عصفور الجنة أم طائر النار؟

والأخيلة والأصوات لتبني هذه القصيدة الدرامية المركبة «سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا، وكانها فاتحة الفضاء الجديد الذي داهم درويش غداة خطوه خارج الدوار: إيقاعات متخلخلة كالجذيلة المتعددة الألوان، فاختيار الوزن وحدود التفعيلة يخضعان لخطوط الصورة في حركتها السريعة والبطيئة والبين بين. واستدعاء المفردات والتركيب يخدم بدوره سياقات الخيال وتركيبات الذاكرة أكثر من خضوعه لعلاقات الكلمات في معاجم اللغة. إننا على أبواب عالم مفارق الواقع المألوف، يمتلئه ويجاوزه ففسكه لدرء من جديد على غير النحو الذي كان.

وهو الأمر الذي حققه الشاعر على نحو مختلف بأن أضاف إلى الفعل الدرامي الطابع الملحمي في قصيدته الطويلة، تلك صورتها وهذا انتحار العشاق، (١٩٧٥). وسوف نلاحظ أن محمود درويش، بالرغم من الإطار الملحمي، لم يتخل عن أية مكسبات جمالية سابقة، فهو لا يتخل عن الغناء البسيط وإن ازداد كثافة، ولا يتخل عن البنية الدرامية وإن ازداد الفضاء تشابكاً وتفتيحاً بين مفرداته وإيقاعاته وتراكيبه. وسوف نلاحظ أيضاً ما لا بد أننا لاحظناه في قصيدة «سرحان»، وهو أن ما درجنا على تسميته بالقصيدة الفلسفية أو العلاقة بين السياسي الراهن والشعري لم يعد يتخل في صدام المتناقضات أو في باب الأيديولوجيا والزخرفة الدعائية باعتبار فلسطين في الكثير من شعر «المقاومة» أكانت - مضجاً - يلق عليه البعض منبذ الشعر وضعف الموهبة

وأحياناً أخطاء النحو والصرف والوزن. في شعر درويش السابق وللحاق لا يقوم للشاعر مقام الخطيب أو الزعيم السياسي أو للبي. بالرغم من ذلك، أو بسبب ذلك، فإن تلك صورتها، هي قصيدة فلسطين من البداية إلى النهاية، كما كانت قصيدة سرحان. وكما أن سرحان للفلسطيني كان هو القصيدة، كذلك جاءت تلك صورتها، قصيدة درامية طويلة ذات إطار ملحمي، لا يكف خلالها الشاعر عن الغناء بما تشتمل عليه للقصيدة الغنائية من دلالات تتضافر مع البنية الدرامية والإطار الملحمي فظهر في أشكال مغايرة لشكلها «المفرد» للقديم.

يبدأ الشاعر قصيدته بهذا البيت «وأريد أن أتخلص الأشجار»، فهو من ناحية يواصل خطاباً حاضراً بالفعل، ومن ناحية أخرى يهدينا لفتح الجمالي للقصيدة وهو «استحالة الكون للشيء، بأنسة الطبيعة والحلول فيها عبر التفتت والتنازع والإعجازات الفارقة فيما يشبه الفانتازيا... وقد حل هذا المفتاح وبدلاً يؤكد هجرة التقاليد التي أرساها الشعراء الرواد من الرموز والأساطير التي كانت تقدم «معادلاً موضوعياً» للفكرة أو الحدث الواقعي أو الحلم اليوتوبي. ولما هذا أيضاً بصيغة ما كنا نعرفه عن لغة الطيور أو لغة الحيوانات لإسقاط دلالاتها على وقائع تمتع عن الاقصاد. قصيدة «تلك صورتها» ليست معادلاً لشيء خارجها، لذلك تخلو من عكازات التشبيه والتكافؤ والاستعارة لا على صعيد الوصف والموصوف في الجملة الشعرية الواحدة ولا على صعيد الصورة الجزئية المكتملة ولا على صعيد البناء الشامل للقصيدة.

ذلك أن البناء نفسه مكتب بذاته التي هي اللغة لا باعتبارها نظاماً إشارياً، وإنما باعتبارها مجموعة من الأنماط المعرفية المترابطة داخلياً بقوانين الأداء الوظيفي لأنسة الطبيعة. هذا تخرج اللغة عن سياقها المعجمي أو سياقها في الحياة اليومية على السواء. وتغدو حياة أخرى، لم تمرغها من قبل، حياة العلاقات الجديدة بين الناس والأشياء وبقية التكاليف دخل القصيدة. أي الحياة الشعرية. وهكذا فإن الأصوات يمكن أن تتلون بالأصوات والأصوات، ويمكن للصوت أن يرى، ويمكن للحجر أن ينحدر وللشجر أن يصلى وينزف ويذرف دموعه. علاقات جديدة بين كائنات عديدة تبحث عن دلالات الزمان والمكان في مفردات وتركيب لغة جديدة. لا علاقة لهذه الدنيا إن ما درجنا على تسميته بالواقع وإن غدت بالاستجابة للدخول في أرجائها أكثر واقعية من هذا الواقع. إنها أيضاً ليست حلاً أو كابوساً ينثر مفردات اللاوعي ويوصل بخبار الشعور، ولا هي مدينة فاضلة أو مسرولة، وإنما هي «الوطن» بأكمله، تاريخه وحاضره ومستقبله من دون هذا التزامن الرياضي ومن دون المنطق الذي يربط العلة بالسبب والمسائل والغايات.

يبدأ الشاعر إن قصيدته وكأنه «يوصل» الحديث، فحين في الزمن الجرد لدخل الزمن المشخص وفي للامكان نحره داخل المكان، ونحن هي الأنا المفردة ونحن الجماعة في آن. وما نحن برفقة ضمير التكم الذي سوف نهدد قليل الضمير الغائب، ولأن الكلمات كلها ستتكم فإن القصيدة الدرامية ذات

الإطار الملحمي ستتعدد أصواتها وإن
يتنرد بها صوت واحد أو عدة أصوات
متحاربة فيما بينها، بل ستزدحم
الأصوات أكثر مما هي ستتعدد، تزحم
لا بأصوات الكورال في التردد الجماعي
وإنما بأصوات الأوركسترا في العمل
الميمفوني.

«التواصل» الذي يدلت به القصيدة
دلالة صوتية على أن المتكلم أو المتكلمين
«يحكون» قصة، ويحكون قصتهم
المستمرة. ولأن هناك «تقصصاً» وتناصفاً
للكلمات والأشياء والأزمنة والمكان،
فإنهم يحكون قصة قديمة - جديدة، كل
هذه العناصر أجزاء منها، فهم شهود
وضعايا ورجال دون في وقت واحد. وهم لا
يمكن من خارج الزمان والمكان بل من
داخلهما.

لذلك «تكون» القصيدة أمام أعيننا،
فهي أيضاً ليست خيالاً سابقاً على
تكوينها. من مقاطع لا يزيد أحدها حيناً
على الشطرين ويوصل الآخر إلى الخمسين
بيتاً يحدد خلالها الزمن وتضمن للقارئ
في بعضها وتتهجر في بعضها الآخر
حسب دلالات الإيقاع المتضمن في
الصوت أو لكتمال الصورة.. غير أن
التواصل مستمر من بداية القصيدة إلى
نهايتها. ولست المقاطع قصائد غذائية
مستقلة بذاتها، وإنما هي أجزاء يزيد كل
منها القصيدة تركيبتها.. ولا يكتمل لقطع
الواحد يحدث جزئى، وإنما بمشهد جزئى
تكتمل دلالته عبر التواصل مع بقية
المشاهد.

... والصوت أسود

كنت أعرف أن برقاً ما سيأتي

كم أرى صوتاً على حجر
الدجى

والصوت أسود،

ويعد للحديد من المقاطع يردد «المتكلم
للغالب» نفسه:

«والصوت أخضر

إن شلال السلاسل والهبلايل
يلتقى في صرخة

أو ينتهى في مقبرة

والصوت أخضر

قال لى أو قلت لى: أنتم
مقاهرة البروق

وهم نشيد الاعتدال

والصوت موت المعززة،

هذه المقابلة إذن بين الصوتين الأسود
والأخضر لا تتطوى دلالاتها فحسب داخل
البنية الإقناعية المتوجة بقلبية صريحة،
وإنما تضم أيضاً للصورة المعززة للصوت
المجرد الذى كنا عرفناه توأ يرى
للطائرات تمر بعمرسه، لذلك كان متكلماً
وغالباً في أن.. من هو؟

«المستحيل هوئى

وهوئى ورق الحقل،

ذروة التجريد والتجسيد معاً دون
انفصال «ثم استحبل شهيد الحرس للدموى
سجياً، صوتاً آخر ففترامى للهوى على
نحو آخر:

«والأرض تبدأ من يديه. كأننى
سجان نفسى.

خاصت الجدران في عضلاته

ومحاولات الانتحار

...

يا من يحن إليك نبضى

هل تذكرين حدود أرضى،

ولكن الوطن ليس حقبة سفر كما قال
الشاعر نفسه، لذلك كانت الرصاصة التى
كشفت «الفضائح واحتمالات
البداية».

«والقصيدة إذن هي قريبة هذا للكشف
الفنائلى. لذلك يتقن الندى بالانفجار
في سياق انقلاب الطبيعة التى أسننها
الشاعر ليكشف بأقصى درجات الضراوة
جوع الطبيعة لإنسانها ووحشية الغزاة فى
دمارها. إنهم ضد الطبيعة ذاتها - بكل ما
تشكله المفردة من نداعات.. والشاعر
يستعملها بأنسبتها، فهذه الأنسة هي
البديل الشعرى لأن يكون الوطن حقبة
سفر. ولابد لأنسة الطبيعة من هذا
الكشف الفضائلى الذى يحرك عصفور
الجدة الجميل إلى طائر النار (علوان
المقطوعة الموسيقية الرائعة
لمستر المنسكى). يتحول هذا العصفور
للمعذب الغناء الجميل الألوان إلى ما يشبه
العتاق في ترائف، دون أن تجذب
الأسطورة الشاعر أو تلهمه كما سبق لها
أن ألهمت جيل الرواد السابقين. لم يأخذ
درويش من طائر سترافنسكى سوى
الدوران البركانية التى اضطربت بها
مقطوعته الموسيقية العظيمة، ولم يأخذ
من طائر الفينيقي سوى الدار التى أحرقته
عشه، فأحلال هذا البركان من الدوران إلى
مظهر وليس «جحيم» دلتنى.. فبعد أن
يقول:

عصفور الجنة أم طائر النار؟

وربما كان القصص من ذلك أن ينفى صوته، بمسزل عن السرورات أو اللذات التي لا منجاة منها إذا ضمت إلى أخواتها في كتاب أشمل - إنها إذن صوت خاص تشابهك فيه الأصداة وتشابه الملاح كأنك تعرفه من قبل. وأنت بالفعل تعرف صاحبه، ولكنك تريد أن تميز بين صوت الشاعر وصوت القصيدة.

صوت الشاعر في «مأساة الترحس» هو هذه الملحمة التي لا يرد فيها اسم فلسطين، ولكنها ملحمة فلسطينية من الألف إلى الياء. وهي ملحمة من التاريخ والجغرافيا والبطولات والخانات والمنازلات يكاد فيها كل حرف أن يكون حرفاً فلسطينياً. ولكن الحرف يخفى في اللغة، وتخفى اللغة في التكوين، ويختفي التكوين في الإيقاع، ويختفي الإيقاع فينا. وإننا بفلسطين نملأنا، تتسوسد وإيانا، ونصبح نحن فلسطين. هذا هو صوت محمود درويش تميزه بين جميع الأصوات، وهو صوت حامي في كل شعره مهما تطور هذا الشعر من مرحلة إلى أخرى، وأياً كانت تجليات الضمور، ومن ثم فهو حاضر في «مأساة الترحس» كبطار إيقاعي لصوت للقصيدة.

يتكرب هذا الصوت من عدة مستويات: الأول هو هذه المعارضة التي يقومها الشاعر مع التواء في بعض أسفارها الخائبة، كزمير ولد وأمثال سليمان الحكيم. وهي ليست معارضة في المعاني الجزئية والمذلولات الحسية البشاشة، وإنما في رؤية التاريخ. لذلك

التي لا تقتصر حريقها على طرف دون آخر، فحتى صاحب الصوت تشتت يده، ويمسى للبركان بيته للجدول. انذلك يمزق الخريطة - جغرافيا الواقع المعاكس - ويصنع من أوراها عصفير يطلقها هاتفاً:

هذه كلّي الجديدة

هذه ناري الجديدة

إنها نار المعمودية، للولادة الجديدة، ولادة الخريطة وإنسانها، أو الطبيعة وخريطها الحقيقية الغائبة المشتهة. وهي النار التي مستحق الخريطة القائمة وجهه صاحب الصوت فتحوله رماداً كتبت منه الأشجار والعصفير من جديد دون استعمار لحدرة سيزيف المعقولة أو دورة العتقاء بين الرماد والبث الأبديين. ذلك أن عصفور الجنة لا يحترق ليموت بل ليرد للولادة الجديدة فيصبح طائر النار.

إنها إذن ليست حكاية، ذات بداية ونهاية، وهي ليست صوتاً يحكي والآخرين في حالة إصغاء، وإنما الجماعة كلها هي التي تحكي لنفسها ومن خلال الطبيعة تبنى لذكرتها بالفعل للشعري وليس بالحلم، وإنما هو الفعل الذي احتاج إلى طقس جماعي يسفر الطبيعة للإنسان والمحنة للتصيد الدرامية التي يخلطها الغناء بالتقاطع والتوازي وتشابه التناقضات في سياق حركة الخوازيق التي أحالت عصفور الجنة إلى طائر النار. وهي للجنة التي عاد إليها مصود درويش بعد خمسة عشر عاماً من التجارب المتصلة حين أصدر عام ١٩٨٩ قصيدته «مأساة الترحس» - ملهاة الغضبة، في كتيب مستقل قبل أن تضمنها مجموعة «أرى ما أريد» عام ١٩٩٣.

«العصفير استراحت في المدى،

يستأنف القول:

«البركان يولد بين حبات الندى،

ويصل إلى بوابة الحدود بين المفارقة والسفيرة:

«أريت رأيت عصفورين يحتلان قبة،

هذه العلامة للزوجة للقبعة والعصفورين التي نشي بالثيران وقد فطمت فطما وغيرها من طبائع الأشياء، فالمفترض أن يحيط للعبان أو المتقرب بالقبة. ولكن تغيير صورة العصفور كانت تقول إن العصفور - الشئ لم يمد كما كان، ولذلك جاء التعبير مسرحياً فكاهياً أثبه بالكوميديا السوداء، فإن كانت القبة قد انحصرت الغناء لتصل الأشجار عن عصفير الجنة، فقد قامت العصفير في الأخرى بتعطيل القبة حين:

مر وغطائي وسافر

مر عصفور وجعلني على الأحجار فلا

فالعصفور نفسه هو الذي على الصوت فاستحال فلا يتحرر على القبة أن ترى صاحبه. إنه ر الحجر، كائن واحد، هو والطبيعة ذاتها شيء واحد، فماذا سفل القبة بالحجر أو بالطبيعة؟ حينذاك بالضبط تتكشف «الفضائح والعصفير العنيفة واحتمالات الهداية، فلوست العصفير للغناء فقط، وإنما العصفير الحقيقية، عصفير الجنة، قادرة على أن تكون عصفير العنف والنار أيضاً. وهي نيران الغابة المشتعلة

فإن الشاعر الفيلسوف لا يهتز تحت وطأة الإرتفاع الفاجع لمرأى إرميا أو تحت وطأة اللشوة للشبهة لخشيد الإنشاد. ولكنه يتكرب اقتراباً حقيقياً من قوالب الحكمة في المزامير والأمثال على نحو تتراكم فيه الومضات التي تشق بنا جمافل الظلمة حتى لحظة الوصول إلى فيض من الضوء. والمعارضة في حدها الأقصى للتاريخ - لروح التاريخ - كما تجسده التبريرة هو المستوى الأول في بناء هذا العمل الملحمي لمحمود درويش.

والمستوى الثاني هو هذه السيرة الشاقة للتاريخ الجديد للذي يصصح التاريخ القديم، وهو ذاته الصراع بين الفعل والوهم. ولكن المفارقة اللاعبة التي يولغ الشاعر عناصرها بأناة وهنوه بالذين هي أن الفعل قد اتخذ شكل الأسطورة بينما الوهم قد ارتدى ثياب التاريخ. وبالتأكيد كان للفعل دوماً وجهه الأسطوري، كما كان للتاريخ أروامه. ولكن الشاعر في «مأساة النرجس» لا يهني الاستعانة أو العابر، وإنما هو يجلو لنا جوهر المفارقة لندرك الانتكاس التاريخي، الذي لحياه.

هذا الانتكاس هو المستوى الثالث في هذا البناء الملحمي الذي يقودنا إلى المأزق أكثر من مرة. يمتصر محمود درويش خلاصة التاريخ، روح التاريخ، فحين لم تجد «ترقياً»، للحرابت أو لهجنة الزمن. وإنما ستواجه الزمن نفسه من عدة زوايا ليصير ما يجري في قاع عين الزمن مباشرة دون الحاجة للاستشهاد بحوادث من هذا أو ذاك. الشعر لا يبرهن على صحة أطروحة، وإنما هو يكشف الفطام عن فساد أطروحة.

هذه الأطروحة هي المستوى الرابع في «مأساة النرجس» - ملهاسة القصة، حيث لا يعود «للدهاء» جواباً ميسراً بل سؤالا جديداً: كيف يمكن للتاريخ أن يفتدى تاريخاً؟ ليس «البطل» تفعلاً تجريبياً، وليس الزمن خريطة للعلامات المعادة. وإنما الصراع في خاصة المظالم وفجر أباراً خفية داخلنا حين يفجرنا. أباراً ملوثة بالكروز المسحورة. إنها الرؤيا:

«ويعرف أنه قد كان يحلم،

يعرفون، ويعلمون، ويرجعون،
يعلمون، ويعرفون، ويرجعون،
يرجعون، ويعلمون، ويرجعون،
يرجعون» .

بهذا لصوت - للرؤيا اختتم محمود درويش قصيدته الملحمية. وكان قد بدأها بكلمة واحدة «عادوه» ومن ثم قال رحلة، كالعلم، تبدأ بالتحقق، وتنتهي كالحلم بممارسة التحقق وتلاشيها دونما انقطاع. ولأنها رحلة الصراع اللاهيب، فإن الشاعر يحقّق لقصيدته صوتها المميز بين أصوات قصائده الأخرى، يمزج من التحرر، فهو يغرس للثر في الشعر والشعر في الثثر، ويتنقل من وزن إلى وزن وحتى من قافية إلى أخرى كل ذلك ليتسع المشهد ويزداد عمقاً دون حواجز من الألفاظ أو استدراج من الفخاخ الفكرية أو للصدائد الموسيقية أو السفرات السياسية للحكمة الصنع في الذاكرة والعقل الجمعي على الصلوة.

يحترف الشاعر في القصيدة دور «المنشد»، ولكن مهرجان المفردات البسيطة ذات الإيجامات الروائية يخفي

بمهارة فائقة جذور الكلمات من الأسماء والأفعال القادرة والمؤثرة كأنها التعاويز والتعالم وغمضات المسحرة . يقوم الشاعر بعملية «الإخفاء» هذه عبر الانتقال بالمفردة من سياقات الشائع إلى «تركيب» وفاجئ ويخش لأنه لا يخطر على البال، فهو يحنث ذاكرة جديدة. أية عودة لمن في الأصل لم يغادر؟ هكذا تصطف في الحلم - لكابوس رحلة الاقتلاع والنزوح والسفلى، ثم تنفض على المشهد بما هو أقوى من هذه الرحلة : الأرض ذلتها، الباقون فيها، العائدون ، الأرض ليست تكرر . لذلك يجد الشاعر كل دلالاتها في خدمة «الحبل السرى» الذي يربط المنشد بالمخاطب الغائب - الحاضر :

«لم يذهبوا أبداً، ولم يصلوا،
لأن قلوبهم حبّات لوز في
الشوارع» .

كانت المساحات أوسع من
سما لا تقطعهم .

وكان البحر يساهم .

وكانوا يعرفون شمالهم
وجنوبيهم،

ويطوّرون حمانم الذكرى إلى
أبراجها الأولى،

ويصطادون من شهادتهم نجماً
يسيرهم إلى وحش الطفولة .

بهذا الثثر - للشعر كان صوت

القصيدة يتكرر من إيقاعه الأرنيسي: «إن الأرض توتت كاللغة، هذا هو المفتاح الذي ترتبط به مداخلات التاريخ والجغرافيا على طول القصيدة، فالبحر والنهر وزهر الليمون والمداني والفتوحات،

عصفور الجنة أم طائر النار؟

لها «معانيها» المتداولة في شعر درويش وغيره من الشعراء، ولكنها في «مأساة الترحم» تحرك مدلولات جديدة من أحشاء المخيلة.. ذلك أن محمود درويش يربط المعاني السابقة، والصائدة أحياناً، بأخواتها في التراثات الشعرية وغير الشعرية، ويضعها في سياق جديد. وهكذا تتولد الأخيلة البكر والثرى من صميم البنية الشعرية لصوت القصيدة حتى إذا تجاوزت أحياناً صوت الشاعر. أي صوته المتداول أو الشائع. لذلك يدعو المنشد.. هو نفسه.. إلى الصعود به نحو المكان، لكي يرى من هناك ويضي:

«حلبوا السراب لنهشروا لبن
النبوة من مخيلة الجنوب
في كل منفي كلمة مكسورة
أبوابها حصارهم، ولكل باب
صحراء تكمل سيرة السفر
الطويل من الصبر إلى
الحروب»

يمثل حلم الشاعر بكافة مقومات الكابوس، فالأرض تورث كالثقة حقاً، ومن ثم فالمدني لا تحوز على شرعية مهما طال الأمد، والطرقان لن تكسب للشرعية مهما طال السفر، ولكن الملحمة في الشعر مفروحة على جبال من المفارقات حتى إن الأرض تستحيل زلزالا لا يستقر ويكأن لا يحدد. ولكن الذين حولوا الأرض إلى كرة من الدوران هم أنفسهم الذين رآهم التاريخ من أبناء الأرض ورآتهم الجغرافيا من طبيعتها. لذلك يصرخ محمود درويش من هول المفارقة «النصر موت كائنهزيمة». وكأنه يتكبر بأننا أصحاب الملحمة، ولنا من أصحاب

المأساة والمهابة، راح صوت قصيدته يترنم :

«كانوا يصيدون الحكاية من
نهايتها إلى زمن اللقطة

قد تدخل المأساة في النهاية
يوماً

قد تدخل النهاية في المأساة
يوماً..

(٣)

ثم يذلف بنا محمود درويش في إطار اللقطة ذاته إلى «السيرة الشعرية» التي يمنحها ما قبل بالغناء والدراما والملاحمة مستويات جديدة في بنيتها التركيبية. وقصيدة «الهدوء» هي النموذج الذي يقدمه لنا في مجموعة «أرى ما أريد». لا تقتصر المغامرة على اللغة وحدها وعلاقتها بالإيقاع والكرون، وإنما تتحول هذه كلها إلى مكتسبات جمالية راسخة في النص متجاوزة إياه إلى «الجديد» بدءاً من الدلالة إلى الشعرية. فالرحلة التي عرفناها في قصيدة «سرحان» لا تعود رحلة، وإنما هي السفر بتضاعباته المسافرة كالبعد والمسافات ومعانفاته المستقرة، كالمضي. ولأن السيرة شجية فهي ليست سيرة سرحان أو نظائره، ولا هو الشاعر، وإنما هو «المنفي» المتحرك، سواء دخل الحدود أو خارجها. فمن هم داخل الحدود هم على سفر إلى الهوية، ومن هم خارجة فهم على سفر إلى الوطن. وحتى تجتمع الهوية والوطن، فالجميع على سفر. ويخار للشاعر من ذاكرة الشعب الثقافية طائر الهمد ساعي البريد الذي

لا يكفى بنقل الرسائل من هنا أو هناك أو العكس من هناك إلى هنا، بل إنه همد يختلف عن همد الذاكرة بأنه يملأ على الزيتونة بريده. وهو مجموعة من الرسائل الناهية والقادمة على طول القصيدة المسماة باسمه يفسرها «الدليل» على طول المسافة المزدوجة من الوطن إلى الهوية، ضمناً وإيماً عبر «التيه».. لذلك فالأصوات لا تتعدد فمحب ولا تزدهم فقط، وإنما يصبح للزمان بأكملة والمكان بأكملة من الأحياء والأموات والكانتات والأشياء واللمحات مجموعات متضاربة من الأصوات الحاضرة الغائبة الممكنة والمستحيلة.

ومند البداية يبهك الشاعر أنه لا ينضوي تحت لواء الغلاص بالشعر أو الأغنية أو الجمال، فليس هناك سوى خلاص واحد بالهوية والوطن حين يلتقيان بعد عذاب السفر المتبادل «ويسافر السفر» الصدى منا إليها..

وقد نبهنا الشاعر أن لا خلاص بالحلم (الشعر، الغناء، الجمال.. إلخ) من البيت الأول، وما تلاه ليس إلا دخولاً مركباً في الدلالة.

«لم تقترب من أرض نجمتنا
البعيدة بعد. تأخذنا القصيدة
من غرم إيرتنا للفرل للضياء
عبادة الألق الجديدة أسرى،
ولو غلقت سبيلنا من الأسوار
وانبثق السنون».

وحتى لا يتوقف الإيقاع عند محطة الأسر فالشاعر ينفجرك بمرى الكلمات: «والشعر منفي تلحم ثم ننسى حين تصحو أين كنا».

هكذا فالسفر والسورة كلها مضادة لأى ترقم مجازى يراخف بين السورة والحلم. والمكن هو المصحح: النص الراقى استحال شعراً فى الرحيل والترحيل. لذلك كان الإمساك مجدداً بمعجم الطبيعة الحية جنباً إلى جنب مع الحوار المستجد بين مفرداتها وأصواتها أو لغتها التى غورت من علاقات تلك المفردات بعضها ببعض، أو بينها وبين الإحالات الذهنية المجردة حين يقف الصعري عند وادى المعرفة فإذا بطريقه عبث، وحين سأل ابن سينا ولكنه لا يرى بالفلسفة. ماذا تكون يا همدان إذن؟

أنا لا أريد. أنا أريد أن لا أريد، التعريف بالنفى، حرية النفى. ولا يقاوى ذلك إلا بالسؤال والجواب فالسؤال من جديد إلى ما لا نهاية، فهو سفر وليس رحلة محددة الانطلاق والرسائل والغاية، محددة البداية والنهاية، فهي رحلة الرحلات، هي الارتجال ذاته، لذلك تتذرج الأسئلة بلا أجوبة والأجوبة بلا أسئلة، وأحياناً العكس دون يقين. لذلك لا تتكون القصيدة من فقرات خنائية ولا من حوار مسرحى، وإنما من سؤال طويل طول السفر يتمدد كلما أوثق على الانتهاء. ونهاية تمهيدية تمهيدية لنهاية، فمصنف السؤال ملذم: فى نصف الجواب ونهاية الجواب ملذمة فى بداية السؤال، ومن ثم فحين أمام ظلال مفتوحة على الاحتمالات كافة والوعود المتناقضة.

وبينما كان الشاعر يؤمن بالطبيعة فيما سبق ويقمص كائناتها ليبرر العلاقات الجديدة بين اللغة والأشياء فى السياق السحيم للقصيدة الدرامية

بالتحمص والتناخ الذى يمنحه حرية الحركة للتشكيلية والصوتية، فإنه هنا بدءاً من عنوان المجموعة، يرى ما يريده مما يتطابق مع صوت التهديد الذى يريده أن لا يريده. فالتقاطع بينهما هو العلاقة بين الرؤية والإرادة: الحرية. فى قصيدة التهديد لا يؤمن بالطبيعة فيحدد الشعرية كلها فى إطار التقمص والتماهى والتناخ وكل ما يفرضه الحول فى الكائنات من إطار الحركة. صوتاً وصورة. ولا يتركه الطبيعة أو يتعامل معها كما هى فتحدد خطوته حركة الرموز وإحاطات لأشكال التناغم فعلاً خارجة أو تنكسات الواقع الطبعي فى المرأة المنفردة كالشأن فى بعض القصائد الغنائية القديمة، وإنما هو يتنفذ فى الطبيعة من روحه، فتتمثل «الطبيعة كلها روح، وحيدى تتحدر للقصيدة من خلال السعالي وتكسبه مباشرة إلى ما وراء اللغة فتزداد تحرراً من إقاعات التزامن الرياضى بين الدال والمحدول، وتصرف بكل طاقاتها إلى تركيب السعى (أى رؤية ما يريد). ولم يدعنا للشاعر شعرياً حيارى أو فى ارتباك:

«إن الطبيعة كلها روح، وإن الأرض تبدو من هنا

ثدياً لتلك الرعشة الكبرى، وحول الريح مركبة لنا

يا طير.. طيرى كى تطيرى فالطبيعة كلها روح. ودورى

حول المختانك باليد الصغراء، شمسك كى تذيبى واستديرى

بعد احتراكك نحو تلك الأرض، أوشك كى تتبرى

نفق السؤال الصئب عن هذا الوجود وحائط الزمن الصغير

طيرى إلى أعلى من الطيران.. أعلى من سمائك.. كى تطيرى

أعلى من الحب الكبير.. من القداسة.. والإلهة.. والشعور.

من هنا تفرد كل الأسئلة هى أسئلة الروح للطبيعة، وكل الأجوبة هى أسئلة الطبيعة للروح. ولكن التهديد سبق له أن نفى عن نفسه للتصوف والصوفية بالرغم من أنه يرى بالقلب لا بالفلسفة. وإن فلا مناص لنا من الإقرار بأن الإنسان نفسه كجزء من الزمان والمكان هو عنصر لا ينجز من الطبيعة ذاتها، هو أحد تجلياتها. كذلك الأمر فى الفكر أو مجرته للذهنية التى كثيراً ما يستخدمها الشاعر كصوت للأزمة أو الأمكنة، فإنها ليست أصواتاً مغارقة للطبيعة أو محتالية عليها أو متخاصمة معها، وإنما هى أيضاً روح الطبيعة، ما دلت «الطبيعة روح كلها». هكذا تتحول الطبيعة إلى رؤية وأداة يستغنى الشاعر منها طاقاتها التحريرية للسؤال لظلال فرق الروس:

«وتحسرى من كل أجنحة السؤال عن البداية والمصير

الكون أصغر من جناح فراشة فى ساحة القلب الكبير

فى حبة القمح التكوينا، والفرقنا فى الرخيف وفى المسير

عصفور الجنة أم طائر النار؟

من نحن في هذا التشديد لتسكف الصغراء بالمطر الغزير

من نحن في هذا التشديد لتعكس الأحياء من أسر الظهور

طيرى بأجنحة الخطافه، يا طيور، على عواصف من حرير
لك أن تطيرى مثل نشوتنا، يناديك الصدى الكوني؛ طيرى

لك ومضة الرؤيا. سنهبط فوق أنفسنا... سترجع إن صحتنا

من نحن في هذا التشديد لتلقى بتلقيه باباً لسور.

ما نفع فكرتنا بلا بشر؟ ونحن الآن من نار ونور؟

أنا هدهد - قال الدليل - ونحن قلنا: نحن سرب من طيور:

ضابت بنا الكلمات أو ضقت بها عصفك وشرودنا الصدى

والى متى سنطير؟ قال الهدهد المنكران: غابتنا المدى

قلنا: وماذا خلفه؟ قال المدى خلف المدى خلف المدى

قلنا: تصبنا. قال: إن تجدوا صنوبرة لتزناحوا. سدى

ما تطلبون من النهبوط، فكلوا لتحلقوا.

لعل الشاعر في هذا المقطع (المائل، من القصيدة لم يدعنا حاجة إلى صلاية الترميز، فما دامت الطبيعة روحاً أصبحنا طيوراً نتلقى رسائل الهدهد التي لم يزل يكدها على «زيوت» وحين ينأى بنا عن

سؤال البداية والمصير فإنه يحمل إلينا نصف الجواب أن تستمر في الطيران بلا نهاية حتى إذا نال منك التعب. الطيران قدرنا، فالمدى اللامتناهي هو الغاية والسفر للآلهة هو وسولتنا، ليس أمامنا سوى التحليق لأننا إذا هبطنا بأجحة السؤال أن يكون الجواب في انتظارنا. والطيران هو الذي يبقى للسيرة على قوامها في الرؤية والإرادة: أن نرى ما نريد.

ونحن إذن بإزاء دائرة من الإزادات والردى (هي ذلتها رسائل الهدهد)، دائرة نسجها من خيوط الكلمات بما هي إشارات على ما وراء الغلاف، لا ندري كيف بدأ الخيط إن كانت له بداية ولا كيف ينتهي إن كانت له نهاية، فالدائرة ليست مسطحة، وإنما هي أشبه بالكرة. غير أنها ليست كرة مصمتة وإنما هي كرة نسجية تشبه في مجموع أنساقها الكرة الأرضية، إنها أرض وليست «الأرض» بل هي الفضاء الكوني المحيط بتلك الأرض المحددة، فهي ليست الأرض ولكنها «أرض» استثنائية تكاد تكون «الكون» نفسه، فهي الكون للفلسطيني.

لذلك لم تكن لهدهد محمود درويش أية علاقة بهدد سليمان، وإنما له علاقة وثيقة بمصفور الجنة من ناحية وطائر النار من ناحية أخرى. ذلك أن الكون الفلسطيني وهو الظهير الشعري للطبيعة - الروح هو نفسه «التيه» الذي يستغل بسقف من للمطر فلا يطفئ للديران للقائمة من «أرض» براكين وزلازل. ومن هنا كنا طيوراً مبهلة ومحتركة في

آن قدرنا التحديق خلف المدى اللانهائي، فلماذا يخيط الكرة من نسج الكلمات ودلالاتها الكامنة فيما وراء اللغة تنفوط في السفر أي في الزمان والمكان. وبدلاً من رحلة العلفاء النائية التي تجمع - خلالها - النباتات طول العام لم تنبى عصفها على غصن الشجرة فتحترق والحق ممّا ومن رمادها تولد العلفاء الجديدة لتقوم بالدورة ذاتها، فإن خيوط الكرة أو الكون الفلسطيني وهي تنسج في رحلة السفر تنزل نسجها الجديد في اللحظة عصفها وإذا بالكرة حاضرة وغائبة في الوقت نفسه. إنه الكون الذي لا يعرف الفساد بلغة أرسطو، وهو الكون الذي لا يعرف اللحم بلغة سارتر. ولكنه الطيران الأقرب إلى السباحة التي لا تحدث في لبحر نفسه مرتين بلغة هيراكليس.

لنحس الطيران لا بطور في الكون نفسه مرتين، لا يعود الكون الذي حلّقنا في فضائه في المرة الأولى هو نفسه الكون الذي نحلق فيه الآن أو بعد لحظة، ولا نعود نحن الطيور التي حلقت بالأمس هي لثقتا التي تحلق الآن أو غداً، فعلمة الطيران ذاتها هي التي تخبر الكون والطير جميعاً. هكذا تتغير الكرة أو خيوط نسجها بعملية انفرطاطها الدائم (السفر) ويتجدد باستمرار، أي بحضورها الغائب وبغيبها الحاضر. وذلك هو نفسه «روح الطبيعة» في تجليات الزمان والمكان الموحدة أو الإمكانية حيث يصبح الزمان نوعاً من المكان والمكان نوعاً من الزمان، وتلتقي لغة الأشياء والكائنات بروحها في الطبيعة أي حين تلحم اللغة بما ورلها. لغة الهدهد هي ميتافيزيقيا للغة حيث «في الأرض روح سردها

الريح خارجها، حتى إذا مضى المسبح إلى الجبل، (سفلت قبينا الجروح) فتكشف أن «أنتا، هي أم أسلاطين وزدادت وأقربين والسهودى». وكان الشاعر ونحن طير من نار ونور، قد طرح السؤال السرى على الملأ «ما نفع فكرتنا بلا بشر؟» وما هذا نصف الجواب «ما نفع فكرتنا بلا بشر.. ونحن الآن من طين ونور؟» فالهجد هو نفسه «الدليل» فيه ما فيها، «يطفه الزمان جرساً على الوديان.. لكن المكان يضيئ في الدنيا ويهتسر الزمان». وابتست الرؤيا سوى الهجده، مجمل رسائله على التزيونة حيث يقود ضيق السكان وانكسار الزمان حلاً مفهوماً في وقائع الواقع الذي يشق عن توالى الأحلام والكرابيس بلا رحمة بعد حلول الروح في الطليحة فأصبح السطر مرادفاً للسان.

وهو المسافر دائماً. من أنت في هذا التشيد؟

أنا الدليل وهو المسافر دائماً. من أنت

في هذا التشيد؟ أنا الروح

...

ولنا حياة في حياة الآخرين،

...

ولنا حياة لم تجريها، ولمح لم يخلدنا خلوده

ولنا خطى لم يخطها من قبلنا
أحد.. طيور

...

وتجمعي من حول هههنا،
وطوري.. كي تطوري،

خوبط للكرة لا تتوقف عن الانغراط،
من للديمومة كالسول الذي يبع من شلال الأزل ويصب في محيط بلا شطآن، ولكنه يهدير في الأبدية دون حواجز أو حدود. والهدد هو طائر الأزل والأبد، هو عصفور الجنة في طائر النار بعد أن استعالت اللعنة سيرة شعبية لا تتوقف دراميتها مهما احتفلت بالغناء وقد اكتسى بأساق معرفية عميقة الإحاء والحفر تحت الجلد وجلود العالم. إنها إحدى التجليات للشعرية الكبرى لسورة شعب وضعه الشاعر بموهبة استثنائية في قلب هذا العالم، وهي اللحظة عنها التي يحفر فيها مكانة رفيعة وقامة عالية لشعرنا في الثقافة الإنسانية المعاصرة.

وهو الأمر الذي ترسخه ولا تزال من بهائه للتصايد القصيرة في مجموعته الجميلة «أحد عشر كوكبا» ١٩٩٢ حين يبدو كما لو أنه يعود إلى القصيدة الخنائية أو إلى الصوت الواحد والإيقاع البسيط، ولكنه في واقع الأمر يؤكد على أن جعل الإنجازات التي حققها في القصيدة الدرامية ملحمة كانت أوسع سيرة شعبية تزداد تألقاً وبأسا إذا كانت إلهامات القصيدة من الرؤى التي لا تحتمل تطويلا مزمناً، فأبما كان الجهد هنا أكثر مثقة.

قصيدة «على حجر كعاني في البحر الميت» مثال بالغ الأهمية على تكثيف ما يقبل التكثيف وفتح الصور بالخيال المتفجر. لم تكن القصيدة الخنائية في السابق بقادرة على أن تحتمل هذا الخيال المركب:

والبحر مات، من الرقابة في
وصايا لا تسوت،

فالسباق يزداد تركيباً بالمفاجأة
والقاطع المباحث:

«وأنا أنا، إن كنت أنت هناك
أنت، أنا الغريب

من نخلة الصحراء منذ ولدت
في هذا الزحام

وأنا أنا، حارب على وفي
حرب.. يا غريب

على سلاحك فوق نخلتنا،
لأزرع حنطتي

في حقل كنعان المقدس.. هذا
نبينا من جاري.

يحذر الغناء في هذه الأبيات سياق المفارقة والتقابل والتناظر وما يشبه التماهي المتناقض، فمن هو «الغريب»: صاحب النخلة أم صاحب السلاح؟ من يزرع الحنطة أم من يشرب النبيذ من جراره. صورتان للنسبة والغريب يتقابلان يتماهيان ولا يلتقيان، ويخلق اللبس الدرامي:

هذا أنا، وأنا أنا، وهذا مكاني
في مكاني

والآن في الماضي أراك، كما
أنت، ولا ترائي

والآن في الماضي أضىء
لحاضري

غده.. فينأى بي زمانى عن
مكاني

حيناً، وينأى بي مكاني عن
زمانى

عصفور الجنة أم طائر النار؟

ويحفر الخفاقة بلاده صوتاً على خريطة
الشعر الإنساني في العالم.

وأكد في الخاتمة أن ناقض نفسه
فقد بدلت هذا المقال بأن السياسة ظلمت
محمود درويش، وبأننا أنهى من خلال
هذه الرحلة إلى أن للحنون الأعماق
للساسة. وأبست الهالة الإعلامية للقضية
الفلسطينية - هو الذي منح محمود درويش
تجربة عمره على السعيد الإنساني، أي
أنها كانت وما زالت تجرعه الإنسانية
والروحانية الحية، وهي التجربة التي
حفزت موهبته الشعرية الكبرى على
الانطلاق نحو لافاق لا تُحد. ■

يحتضن المكان الذي يسترد تراثه فيغدو
الأنبياء جميعاً أهل هذا الغريب، ثم تتجلى
المفارقة بابتعاد السماء عن الأرض، سماء
هؤلاء الأهل عن أرض محددة
لإبعاد الكلام عن صاحبه. الابتعاد
المستحيل.

هكذا استمرت الملحمة في قصيدة
قصيرة بالمولجة بين الغريب والغريب،
واستمرت الدراما في الفصل بين غربة
وأخرى، واستمر عصفور الجنة تحت
ريش طائر النار. واستمر محمود درويش
يحفر للهوية والوطن زماناً للتطابق
ومكاناً يردم الهوية بين الأرض والسماء،

والأنبياء جميعهم أهلي، ولكن
السماء بعيدة
عن أرضها، وأنا بعيد عن
كلامي.

وبالرغم من هذه الأنا الفردية غاية
التفرد، فإنها تشع من التاريخ والجغرافيا
زماناً غاية في التركيب ومكاناً غاية في
التركيب فلا تتوقف الأنا الخنائية بدورها
عن بناء الذات المركبة وتتجلى دلالة
غربة الغريب فتتمايز الألوان بين تأكيد
الأنا (الهوية) والمكان (الوطن) ويحتضر
السمي الأسطوري للزمان الذي يحتضن
الآخر ويحيا الزمان للشعري حين





تلاص عسير للشعر وللذاكرة الجمعية

ق ولد محمود درويش سنة ١٩٤٢ في قرية «البروة» الفلسطينية، والتي دمرها الإسرائيليون بعد ذلك بسة أعوام. ولقد سجن مرات عديدة وتعرض لمضايقات السلطات الإسرائيلية أثناء عمله كمحرر ومترجم في صحيفة الحزب الشيوعي الإسرائيلي «زاكاج». وحين وصل إلى بيروت في مطلع السبعينيات كانت شهرته كشاعر لامع. والشاعر الأكثر موهبة بين مجاليه في العالم العربي دون ريب. قد تأسست أصلاً. وسرعان ما التحق بصغوف منظمة التحرير الفلسطينية، ويات شاعر فلسطين الوطني الأول غير الرسمي، لكنه، في الآن ذاته، حافظ على صلة وثيقة مع المجتمع الإسرائيلي والثقافة الإسرائيلية، وكان واحداً بين قلة من العرب الذين يعرفون ويتفوقون الشعراء العبريين الكبار من أمثال بياليك.

بعد عام ١٩٨٢ لتخريط درويش في حالة اللغني المتجول، فعاث في عواصم عربية مثل القاهرة وتونس قبل أن يستقر في باريس حيث يقم اليوم، ولأنه رجل على قدر من الذكاء الرائع الحق، فقد لعب دوراً سياسياً مهماً في منظمة التحرير الفلسطينية (على مضض دالماً). وطيلة عقد كامل على الأقل، كان شديد القرب من ياسر عرفات كمستشار أولاً، ثم كمعضو في اللجنة التنفيذية لمنظمة

التحرير بدءاً بالعام ١٩٧٨. لكنه لم ينتم إلى أي حزب سياسي، وكانت سخرية اللاذعة، واستقلاله السياسي الشرس، وحساسيته الثقافية ذات الصرافة الاستثنائي، كفيلة جميعها بإبقائه على مسافة من الخشونة المألوفة في السياسة الفلسطينية والعربية. وسمعته الهائلة كشاعر جعلته يمتلك قيمة سياسية لا تكتفى، ومعرفته الوثيقة بالحياة والمجتمع في إسرائيل أسدت النفع الكبير لقيادة منظمة التحرير. لكن قلقه حيال العمل السياسي المنظم لم يفارقه على الدوام، وتنامى في أواخر الثمانينيات على نحو محدد.

في الآن ذاته كانت رؤيته للسياسة تراجيدية وسوفيقية (١)، ولم يكن من السهول أنه استقال من عضوية اللجنة التنفيذية احتجاجاً على توقيع «إعلان المبادئ» مع إسرائيل في خريف العام ١٩٩٣. وملاحظاته الحادة في هذا الصدد تسربت إلى الصحافة ونشرت على نطاق واسع في العالم العربي وإسرائيل.

في عام ١٩٧٤ التقيت بمحمود درويش للمرة الأولى، وبينما أسعدنا مقربين منذ ذلك الحين وهو رئيس تحرير «الكرمل»، الفصلية الأدبية والفكرية التي كانت تطبع في قبرص، والتي نشرت عديداً من مقالاتي. لكننا لا نلتقي إلا لماماً، وتتواصل عبر الهاتف في معظم

إدوارد سعيد

الأحياء ودرويش يقرأ بالإنجليزية والفرنسية، ولكنه ليس طليقاً في أي من اللغتين رغم إقامته في فرنسا طيلة عقد كامل. والأمر راجع إلى أن وسطه الوجداني والجمالي يظل عربياً وإسرائيلياً بدرجة أقل (الأسباب واضحة) ورغم سخريته للاذاعة وحقيقة أنه يقوم بعداً عن فلسطين وإسرائيل، فإن له حضوراً طاعياً في حياة الشعبين معاً.

جمهورية عريض واسع في العالم العربي (في ١٩٧٧ كانت كتبه قد باعت أكثر من مليون نسخة) ليس في أوساط الفلسطينيين فصيح، وعلى الرغم من أنه أبعد ما يكون عن النموذج الشعبي. وهو مقروء ولافت لانتباهه على نطاق واسع في إسرائيل، بسبب اقتصرانه الطويل باللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير. وإحدى قصائده، التي صهرت عن رأي حاد وساخط ضد إسرائيل، تسببت في اندلاع نقاش داخل الكنيست^(١) بحيث تبين أن لبرته ذات وقع بالغ القوة والتأثير على جمهوره الآخر، ولم يسبق لأية شخصية أدبية فلسطينية أخرى أن امتلكت تأثيراً مشابهاً، ولا يستلكني من ذلك الروايات إميل حبيبي الذي فاز بجائزة إسرائيل عام ١٩٩٢ وأبدله درويش بسبب قبولها.

لدى درويش يدخل الخاص والعام في علاقة قلقة دائمة، حيث تكون قوة وجموح الأول غير متلائمة مع اختيارات

الصواب السياسي والسياسة التي يقتضيهما الثاني. ولأنه الكاتب المريح والمعلم السامر، فإن درويش شاعر أدنى من طراز رفيع، ومن ثم لا نجد له في الغرب سوى عدد محدود من النطائر، وهو يمتلك أسلوباً ناريّاً، لكنه أيضاً أسلوب أليف على نحو غريب، مصمم لإحداث استجابة فورية عند جمهور حيّ. قلة قليلة من الشعراء الغربيين من أمثال بيتس Yeha وولكوت Walcott وجنسبرج Ginsberg. استلحوا ذلك المزيج الخالد الأسر الذي يجمع بين الأسلوب السحري التعريضي الموجه للجماعة، وبين الشاعر الذاتية العميقة المصاحبة لبقاء الحادثة لا تقاوم. ودرويش، مثل أقرانه الغربيين للقلّة. فكان نقى محض يستخدم للتراث العروضي للعربي اللقي والغزير بطرق تجديدية وجديدة على الدوام. ذلك يتيح له أن ينجز أسراً بالغ القدرة في الشعر العربي الحديث: براعة أسلوبية فائقة وفكّة، ممتازة بحسّ بالمعبرة الشعرية أشبه بالمحوت وإزميل، البسيط في نهاية الأمر لأنه بالغ الصفاء.

للقصيدة المعرّجة في هذا العدد^(٢)، «أحد عشر كوكباً على الأندلس» كتبت ونشرت في عام ١٩٩٢. ولقد تلبّقت من ثبات مناسبات متعاقبة: للذكرى ٥٠٠ للعام ١٤٩٢ لسقوط غرناطة، رحلة كولومبس، سفر درويش إلى إسبانيا

للمرة الأولى، وأخيراً قرار منظمة التحرير الاشتراك في عملية السلام تحت رعاية روسية. أمريكية ولتتقاد مؤتمر مدريد في تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩١. وللقصيدة نشرت أولاً في صحيفة «القدس العربي»، اليومية الفلسطينية التي تحرّر وتطبع في لندن.

والحق أن هذه المقطوعات الشعرية تتطوى على نغمة الكلال وهبوط الروح والتسليم بالقدر، والتي تثقل عدد الحيد من الفلسطينيين - مؤشّر الانحدار في أفعال فلسطين التي، مثل الأندلس، هيبت من ذروة ثقافية كبرى إلى حضيرض فطلع من الفقد، على صعيد الواقعة والاستعارة معاً.

لكن هذا يفسّر جانباً واحداً من جوانب القصيدة. فالعنوان في الأصل للعربي هو ببساطة «أحد عشر كوكباً»^(٤)، ولقد أضيفت عبارة «على الأندلس» لإيضاح الخلفية المعاصرة للقصيدة. ودرويش يقتبس للمعبرة الأولى من سورة يوسف في القرآن الكريم: «إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين». ويطلبه أبوه بألا يقتصر رؤياه على أحد من إخوته لكي لا يؤثره بسبب ما رآه الله من قدرة على الرؤيا، ثم يعلم يوسف أن الله اختاره لتأويل الأحداث، الأمر الذي يطى محه قوى الذبوة المباركة وهكذا يتولى الراوي

في قصيدة درويش مزايًا ومخاطر القدرة على رؤية ما لا يراه الآخرون، وهو هذا معنى سقوط الأندلس بالنسبة للفلاسطينيين وقوادتهم على وجه الخصوص. ومن المهم أن درويش يتنبأ - فعلياً - بأحداث العام التالي حين وقعت إسرائيل ومنظمة التحرير إعلان المبادئ في الأول (سبتمبر) ١٩٩٣.

لكن ما يمنح القصيدة تجانصها للفن ليس طبيعة موضوعها بقدر وجهة ترميزها للطور الأكثر راعية في شعر درويش، نحو مواقف جديدة وتصوير جديد، الأمر الذي تلتقطه هذه الترجمة الممتازة قدرًا كبيرًا منه.

ومنذ أن غادر درويش بيروت عام ١٩٨٢ وموضوعات شعره الرئيسية تدور حول مكان وزمان النهاية (حيث الإشارة الملحّة المتكررة إلى مختلف المنافي الفلاسطينية) فحسب، بل حول ما سحدث بعد النهاية، وهيئة العيش عبر زمان الزمر ومكانه، وكيف يصبح اللقاء بعد الخاتمة موقفاً منفرداً وركزياً كما دون روب، يقتصر على الشاعر وشعبه. وفي عام ١٩٨٤ كتب يقول: «تضيق بنا الأرض، تصغرنا في الزمر الأخير، وتابع:

.. ورائنا وجسوه الذين
سيرمون أطفالنا
من نوافذ هذا الفضاء الأخير،
مرايا سويتها نهمنا
إلى أين نذهب بعد الحدود

الأخيرة؟ أين تطير

المصاحف بعد السماء الأخيرة؟

وفي «أحد عشر كوكباً على الأندلس، لم تعد الأرض والأعده وراء الحكم بالقضية وحشر الشعب نحو النهاية. الآن جاء دور الدنجن، والقتل، كما يتكلم في سقوط غرناطة عام ١٤٩٢، وهذا السداوية. والشعر اليوم يستبدل التاريخ كموثق للحدث، تماماً في قصيدة والاس ستوفز «عن الوجود الصرف»:

اللغة عند نهاية الروح،

وراء الفكرة الأخيرة، تنهض

في المسافة البروزية

ملك طير ذهبي الجناحين...

لكن الصحاب درويش في هذه القصيدة ليس شبيهاً بانسحاب ستوفز في الأبيات السابقة، أو يبيح في «الإبحار صوب بيزنطة». الشعر عند محمود درويش لا يقتصر على تأمين أداة للوصول إلى رؤية غير عادية، أو إلى كون قصي من نظام متعارف عليه، بل هو تلاحم صير الشعر وللذاكرة الجمعية، ولضبط كل منهما على الآخر. والمعارفة تعمق على نحو لا يحتمل حين تنأط خصوصية الحلم برقاع فاسد مهدد، أو تتم إعادة إنتاجها بفعل ذلك الواقع تحديداً، ملهما يحدث في القسم العادي عشر من القصيدة، حين يلهو الجد للقلق وفعل تكرار كلمة «كمجنات»، دون أن يحل لتلاحم أو يرقى به.

هذه السمة المشدودة أو المعلقة عن سابق عهد في شعر درويش الزمان تجعل من ذلك الشعر نموذجاً على ما أسماه أدورنوب «الأسلوب للمتألم»، حيث للتقليدي والأدري السماوي، التاريخي والجمالي المرتقي، تمزج جميعها لتقديم حسن ملموس بالغ بما يجري وراء أمر لم يسبق لأحد أن عاشه في الواقع الفعلي. ■

ترجمة: ص. ح.

هوامش المترجم

- (١) نسبة إلى الروائي الإيرلندي المعروف جونان سويت.
- (٢) يشير إدوارد سعيد إلى قصيدة «هابرون في كلام حزين».
- (٣) نشرت هذه المقالة في العدد ٤٨ (شعب ١٩٩٤) من القصيدة الأمريكية المعروفة Grand street، وجاءت بمثابة تعريف نقدي مرجز بشعر درويش بمناسبة ترجمة قصيدته «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي، في السجلة. ولقد قام بالترجمة إلى الإنجليزية مكي ليس ونيلول زابان، وراجعا للشاعر الباكستاني أبا شادي على والباحث الإسلامي أحمد دلال، وأشرف إدوارد سعيد على الصياغة النهائية للترجمة (الممتازة والمجدبة والتقدير). والناشرة، تنشر فقرات مطروحة من المقالة وبأن خاص من المؤلف.
- (٤) هذا هو عنوان المجموعة في الواقع، أما عنوان القصيدة فهو «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي».



لوحة التنان هريست أليس - أماليا



خيال السيرة واستراتيجيات التعبير

ق من جديد، في «لماذا تركت الحصان وحيداً»^(١)، مثلما كان الحال في معظم المجموعات والنصائد الجديدة، وفي محمود درويش بشروط تماقّد ثنائي شاق بقدر ما هو خلاق:

١ - تماقّد مع مشروع شعري قد يتطور على نحو مدّش منذ أكثر من عقدين، وترتقى أطواره وفق ديناميّة جدلية متصاعدة تنهّب من مشقة صناعة وتجديد الأدوات للتعبيرية لكي تصل إلى مستويات خلّاقة وعميقة في برنامج إنحادي مفتوح للنهائيات لا يستقر على حال عند بلوغه نهاية طور، أو هو يتوقّف أساساً لكي يطلق بصواب وثبات، بعيداً عن سكون التطور وقريباً من خطوة التطوير التالية.

٢ - تماقّد مع قارئ عريض، واع ومزهد ومطلّب يتماهى بقوة مع برهة السكن الدرويشية ذلك لأنه يجد فيها ملائناً (في المشهد الشعري العربي للراهن المأزوم) وإدماثاً وإشباعاً، فيثبت بها ويستدخلها في وعيه الشعري كخاتمة قصوى مشتهاة لهذا المشروع الشعري اللطّق أبداً. لكنه قارئ رفيع الاستجابة لأنه يسارع إلى استقبال أعراف وأنظمة التخيير المحذومة، ولا يتردد طويلاً قبل أن يبحث عن - ويجد مكانه في - خطوة للتطوير التالية، بعد أن استدخل برهة/

برهات التوقف السابقة واستكمل مع محمود درويش أو آلية المعادلة الضرورية بين النص والحياة، بين الشعر العظيم وذلكته الجمعة.

في هذه المجموعة، الجديدة على المشهد الشعري العربي بأسره، يذهب محمود درويش نحو السيرة: سيرة المكان حين تحتويه الجغرافيا لكي ينسبط فيه التاريخ، وسيرة مواقع المكان حين تنقلب إلى محطات للجسد وعلامات للروح وتصنع - بالتالي - صيغة ملحمة فريدة لسيرة ذاتية كثيفة تتحرك في فضاء لا كأي فضاء، ويتمسح الزمان من ارتفاع عين الطير، ثم تختصر عناصرها في رحلة ارتداد لحرق قطب صنائع ومشارك وضامن هو آدمي تراجيدي، ولكنه... شاعر في يده غيمة، وللمره أن يستذكر، هنا تحديدًا، ما كتبه إدوارد سعيد عن محمود درويش: «الشعر عند درويش لا يقتصر على تأمين أداة للوصول إلى رؤية غير عادية، أو إلى كون قصي من نظام متعارف عليه، بل هو تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية، واصنط كل منهما على الآخر»^(٢).

ولأنها تسجل لحظة الحياة في التاريخ أكثر مما تسرد الواقعة الفارجة من التواريخ، فإن قصائد محمود درويش في هذه المجموعة تبدو أقرب إلى الحفريات الشعرية في أطوار الجسد

صبحي الحديدي

والروح ووعيهما، ومصارف المكان وصراعات السكان في ذلك، وتوتر للكون والوجود في الكون. وهي «أقرب» لأنها ليست بعيدة إلا بميزان عن الموزاييك الأرضي المعقد الذي يركب مادة للمشاهد السفلية دون أن يريك حركة المخولة في ترهاها للحر نحو المواطن الطوية للعلامة والاستعارة واللغة والموسيقى. وهنا، أكثر من أية مجموعة أخرى، يعتمد محمود درويش عن الكلمة بوصفها رمزاً أيقونياً مشحوناً، ليقترب من الكلمة بوصفها علامة مادة وحقل إشارة وتسجيل وإطلاق. وهو، في أكثر من قصيدة، يقارب اللغة كشكول تبادل شعري/كلامي متجانس دون أن يحجب عن العمارة الإيقاعية (السوفونية) هنا بوجه خاص) حق الدخول في شبكات متغايرة تقوم من جهة بما يشبه «تغريب» الموسيقى عن وقعها، و«تحت» التخطيط الصوتي الأعلى من مادة هارمونية خام تتجانب وتتبادل في شروط لتلاف حرّ لا يقنّده سوى نظام حريته ذاتها من جهة ثانية.

١ - خيار السيرة وجدل الذات المفردة

لماذا خيار السيرة؟ ما هي الاستراتيجيات (والقوود) التجريبية التي يربّتها هذا الخيار في أي مشروع كبير له سيورة جدلية خاصة في للتنامي

والتكامل، وفي مشروع محمود درويش تحديداً؟ ولماذا الآن بالذات؟

في مطلع حزيران (يونيو) من العام المنصرم، وخلال أسبوع شعري استثنائية لمحمود درويش وسميح القاسم أريد لها أن تسجل مناسبة «رحيل» الفلسطينيين عن تونس إلى وطنهم، قال محمود درويش ما يلي:

«عما قبل يخرج الفلسطينيون من آخر الزيادة إلى أول العودة، من رحلات البحر إلى الخطوة الأولى على البر». ويخرجون على خطى اليسار المرفدة إلى البيت الأول من رحيل المعنى والسلاطة، إلى أقدم مدينة تأذن لهم للمرة الأولى في تاريخ تهريتهم للعاصمة، بالتعامل للحر في الدلالات، وبالمفاضلة بين جمالية الأسطورة وبين لبس الزمان، وبين واقعية العلم وبين عبثة الواقع. (...) نحن الآن مكتشفون وجهاً لوجه أمام شمس السؤال: هل تتسع أرض العلم إلى ما تبقى في ولنا من حلم، وهل في وسع العلم أن يحلم أكثر؟ فينا أكثر من أرض، وعلى الأرض أكثر من معنى، وفينا الدال من صورته التي ما زالت مطقة على الجدار وعلى الترابوت. فكيف تتدرب على القطيعة المفاجئة؟ كيف تألف الحوار مع الآخر الذي هوأنا، هذه المرة؟ تلك أسئلة سحيلها على قساننا للقادمة، التي لن تتفصل عن بدايتها، كما لن تفصل عن

بحة الملح وعن حور للحر وأما للزبد فقد تحب جفاء. وأما ما يفتح الناس فقد مكث في أرض القصيدة».

وثمة أسباب عديدة تدعو إلى الجزم بأن الشاعر أحال هذه الأسئلة، وعشرات مواها إلى القصاد التي كانت آنذاك في طور الكتابة، أي إلى قصائد مجموعته «لماذا تركت الحصان وحيداً»، وهو، بمعنى آخر، وفي بما يشبه الوعد للموضوعي المتصل بحالة عامة من الانكشاف للفلسطيني «وجهاً لوجه» أمام شمس السؤال، والانكشاف الشخصي أمام الحوار (المتفرع بهذه الصيغة أو تلك عن قطيعة محتملة أو عن احتمالات لأكثر من حالة قطيعة واحدة) مع «الآخر»، الذي هو الشاعر هذه المرة، ولكنه أكثر من ذلك لأن الشاعر هنا آخر متعدّد، مركّب، معارض وتاريخي بديل ما مكث في أرض قصائده من مادة خام حول الماضي الذي يراد قطعه عن الزمان والقادم، ومادة «حلم خام» تترج هذا الماضي في علاقته الطبيعية مع حلات وجوده في الحاضر والمستقبل، وحلم بجاءد لكي يحلم أكثر ويقدّر أكبر من أرض فيها أكثر من معنى وهو، ثالثاً، وعد وثيق الصلة بالتماقد الدلالي المشار إليه أعلام بين الشاعر ومشروعه الشعري من جهة، والشاعر وحقوق قرارة الشعر من جهة ثانية.

خيار السيرة واستراتيجيات التعبير

خيار السيرة ولا عن «البدايات» التي أشار إليها محمود درويش في كلمته، حين وعد بأحالة الأسئلة على القوائد القائمة، مثلما على قصائد في أرمنها مكث. ويكث ما يفتح للناس. الأمثلة السابقة توفقت عند بعض أنماط العلاقة مع الماضي والإطلال على عناصره، ويمكن أيضاً شرب عشرات الأمثلة التي تخطط لتطور العنصر الواحد إياه بين المجموعات السابقة والمجموعة الأخيرة. ولتقارن أن يعود إلى صورة الأب في قصيدة «رب الأباليل يا أبي، ربهـا» (١٩٩٠)، وفي قصيدة «على حجر كنعاني في البحر الميت» (١٩٩٢)، وقصيدة «أبد للصبان» من المجموعة الأخيرة (١٩٩٤ - ١٩٩٥) ثم إلى تصنيف محدد في هذا الاسترجاع هو صورة الأب المتولد إلى شجرة الصبار (ومن حوله الجد والابن بدرجة ما).

وهي بدايات تعاوشت فيها دينامية مفراصة من الاسترجاع المتعدد والتقابل الجدلي التالي: انبثاق الشخصية المفردة، كما تتجلى في حضور السيرة والوعي السيري، ويحتمد على الاندغام التدريجي لفكرتين: التطور التاريخي الفطري والسبق والمريض، وتقدم الأنا المفردة كقيمة إنسانية. ولقد علما «جيامباتيستا فيكو Vico أن الإطار الخارجي للحياة لا يتقدم إلا في سياقات الأنانيات المتراكمة (والثقافية ربما) للوجود، تلك الشخصية مباشرة بسيرة الطفولة والصبأ وأحقاب النشأة والاستقطابات المستقبلية لذلك كله، سواء في الوعي بالوجود أم في بدور وعي الحبس والعدم. كذلك علما أن البدايات التي تتكشف هذه الأنانيات مادية

من جانب أول (وهي ضمن هذا المعنى تشمل الولادة ومسقط الرأس والكرين والتربية والمسحطات الملموسة المصطة من مساحلة الفكرة)، مثلما هي ميخافيزيقية وأسطورية وخفية ولهداعية لأنها تتلقى أي احتمال لحياة «بداية» جاهزة صافية، بالنظر إلى أن البدايات تخلق وترتبهن بسواقات استرجاعها، وتكافؤ على نحو راديكالي حين تمس المنطقة الفاصلة بين المصير الفردي والمصير للجمعي (واسوف يقول محمود درويش: «من أين تأتينا للنهاية؟ نحن أحفاد البداية لا نرى غير البداية»).

تلك دينامية تتحرك في المجموعة الأخيرة على هيئة استراتيجية صلبة للكرين (قوامها هذا العناصر المادية في السيرة: المكان، للولادة، الأب، الأم، الجد، إسماعيل، العجيرة، العدو، الغرب)، هي في الآن ذاته نقطة انطلاق نحو شبكات رديفة متعاقبة ذات مرونة عالية من التفريغ والتقاطع بين الأسطوري والمثبوت، الشعري والشعائري، الأزمني والمطلق، والأذهني والمحموس (والأمثلة عديدة، أكثر من أن تحصى: نأت، جلعاش، هيلين؛ المسنون، اليوم، الغراب؛ الصبار، السندان، الزيتونة؛ هابيل، جليز خان، أبو قريش الحمدلي، امرؤ القيس، بريخت...) هذا مثال كثيف في محتواه وفي تعدد عناصره، ونبرته التاريخية، وشكله لقط كبير من لدينامية الثلاثية:

لا نلّ وكفينا للنظم مرتين.
هناك باب

واحد لسمائنا. من أين تأتينا
النهاية؟

نحن أحفاد البداية. لا نرى
غير البداية، فأتحد بهبب ليك
كاهنا

يعط الفراغ بما يخلقه الفراغ
الآدمي

من الصدى الأبدى حولك...

أنت مثم بما فينا. وهذا أول

الدم من سلالتنا أمامك، فابتعد

عن دار قابيل الجديدة

مثلما ابتعد السراب

عن حبر ريشك يا غراب
(ص ٥٥).

هذه الدينامية اللدويشية العريقة اكتسبت شخصية خاصة في المجموعة الجديدة حين حرلها الشاعر إلى انفتاح حر وغثالي على الأنا، وحين مال إلى الجزم (ربما للمرة الأولى الأكثر وضوحاً في مجمل تجربته الحافلة، ومنذ عقدين على الأقل)، بأن عمليات مصالحة الذاكرة واسترجاعها ملحمةً وتاريخياً لا تفتح ملفات الذات الفردية (والأنا في أضيق نقاط اقترابها من النفس المفردة) فحسب، بل تفتحها لكي تفتحها أحياناً، أو لكي تطلق حلقة لاحقة ثلاثية من تعاقب من جديد. وإن كان قد واصل وفاءه للعلاقة بين المصيرين الفردي والعام، ودفع بالأول إلى البخل لصالح الثاني في معظم الثقلات الكبرى في مشروعه الشعري، فإنه اليوم قد بلغ الطور الموضوعي للتدريب والتدريب على قلوبه مقابلة محتملة (ومسحية على

الأرجح) يكن فيها هو الآخر، غير المنفصل عن تاريخ الأنا بوصفه أقرب للتواريخ إليه في مساحته من أرض القلعة، وأكثرها شرجية وصفاً وبراء، وأشدها انطواء على ما يقبّه ديناميكياً في الدينامية ذاتها، متحسراً من إفسار وضغوفات وأحادية حاضر واضح وصفه هكذا وربما ليس أو مساومة:

هنا حاضر لا يلامسه الأمس
(...)

هنا حاضر
جائس في خلاء الأواني يحرق

في أثر الصابرين على نصب
النهر (...)

هنا حاضر
لا زمان له، (...)

هنا حاضر
لا مكان له، (...)

هنا حاضر
عابر، (... (ص. ٢٨-٣١).

وتاريخ الأنا، في السطح الأعرق من الفكر الشعري وراء نصوص المجموعة، هو استدهاء متكرر لحالة من المواجهة العنيفة (الوجودية الميتافيزيقية تارة، والتسجيلية السردية طوراً) الناجمة عن انقسام الذات على نفسها ضمن شروط غامضة من عمليات التدمير والبناء ويصلح أو استرداد الهوية بوصفها معنى يستمرولوجياً وسيكولوجياً ولفظياً في سلسلة من حلقات الوجود وتوتر الوجود. وثمة ما يبرز استرجاع نيتشه، في واحدة من لرائل مقالاته التأسيسية عن

التراجيديا، الباحث في هذه الشروط للفاسضة من الأم النبول عن معنى ومسرغات الفن إجمالاً، والشعر على وجه الخصوص: لا شيء سوى ولادة الفن العظيم يبرز هذا المشهد العجيب من بهجة للخارج إزاء تدمير الفرد، وصبرية الفرد في استرجاع الذات من أنقاض خارج دمر خروقه حين سعى إلى التدمير. «في يد غيمة». القصيدة للثانية في المجموعة، تسجل للتدشين الأول لذلك الانقسام حين تبدأ من ولادة الشاعر في مناخات انتماج العناصر الطبيعية والوجودية في صيغة طورية ومتسامية ولاذنبوية، هي «مسألة لا تحس سوى الله، وإن كان المكان للخارق ممعناً بموجبها لاستقبال مولد خارق لملل بولد الآن وصرخته في شقوق المكان». لكن خاتمة القصيدة تستعيد لحظة استهلاكها مع للتوزيع الحاسم التالي:

أسرجوا الخيل،
لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيل في
السهل (ص. ١٩)

(...)
أسرجوا الخيل،

لا يعرفون لماذا،
ولكنهم أسرجوا الخيل

في آخر الليل، وانتظروا
شيخاً طالماً من شقوق

المكان ... (ص. ٧٣)
وبضعة سطور شعرية (سابقة)

تفصل هذا الشبح الطالع من شقوق المكان عن ذلك الذي أطلق عليه الشاعر:

أطلق كشرقة بيت على ما أريد
أطلق على شبحي

قادمًا
من

بعيد (ص. ١٥).

وبضعة سطور أخرى (لاحقة) تفصله عن ضمور الجماعة في «قرويون من خير سوء» ودليلة اليوم، قبل أن تقضي إلى الأب - أول العناصر في الشق الأول من دينامية البدايات - في قصائد «أبد الصبار» وكم مرة ينتهي أمرنا، وإلى أخرى وإلى أخرى، وتطلق انتماج الوجود والولادة بأقنونات المكان، الباب الأول من المجموعة، تخطيط انتظام التصائد في الباب الثاني يعتمد منطقاً مغلفاً بالطبع، ولكنه يفتح للمزيد الجديد من شروط انقسام الذات على نفسها، مبتدئاً من العنبر، «فضاء هابل»، ومختتماً آخر قصائد هذا الباب بارتداد إلى الولادة:

هنا ولدت ولم أولد
سيمك ميلادي الحرون إم

هذا القطار
ويمشي حولي الشجر

(...)
مرّ القطار سريعاً

مرّ به، وأنا
ما زلت أنتظر (ص. ٦٤-٦٥).

هذه أمثلة من البابين الأول والثاني، تنبسط فيها الذات المفردة في سياق من المواجهة مع الخارج وبقرة عناصر من الخارج في أن معاً، ويحاج لنا أن نتابع

خيال السيرة والاستراتيجيات التعبيرية

سلسلة الاتصالات المدهشة لسيكولوجية شعرية رعة تتعامل مع الوفرة بمصطلح ما تعني مصطلح الطفولة من جملة صور استثمارية خام، وتجتمع شتات مادة تجولية وإعية، أو حلمية لإراعية، أو المزج المركب منهما معاً وعلى طريقة النحن الذي يبدأ من رؤية مجردة وينتهي في تحقق صلب.

أولئك الذين نذكرك أن خيار الأنا كما يعتمد مفهوم درويش في لماذا تركت الحصان وحيداً. ليس متحرراً للبتة من شقاء الأنا الشاعر، ومن النطق الغنائي بضمير المتكلم الفارق عميقاً في ضمير المخاطب (الذي يوسنا الإفراض هنا بأنه آية ذات مفردة مخاطبة: للقارئ، الآخر، الثاني في المساحة للتعاقب من أرض القطيعة، التاريخ، الاسترجاع أو بعض المسحرج...)، وحيث تكون وحشة الشاعر أشد مضاضة وتهاها مع ألم عبقرى يجتاز الفردى إلى نظير فردى، ويقاسمه عذاب نفس المعنى. وسكون لنا وقفة مطولة حول ما يمتلكه هذا الخيار الغنائي من معادلات فنية (استعارية وموسيقية)، وخطابية (ميل المفردة للدرويشية إلى الانخراط في التشكيل الكلامي والممارسة الإيقاعية التي تدرج وتوظف الوسيط اللغوي)، وفكرية - أسلوبية (البقاء الملحمي والأسطوري، وخيار السرد اللغوي الأقرب إلى لغة الصورة السيميائية).

ويكفي هذا القول بأن خيار السيرة عند محمود درويش يتكرس بما حلم به أنتونيون آرتو ذات يوم: «شعر وراه الشعر»، حيث يجتدر الشاعر سجيلاً

استثنائياً يتيح له أن «يكون في» قبل أن «يكون أمام» الاسترجاع التخريزي الكثيف ليشكل إدراك الواقع، وحيث يتغاضى للتماهی الخام مع نسخة الأنا (وفي طور النفس للطفلة خصوصاً) دون أن يوقف حمية الجذور إلى الحفر العميق. وهذه صفة أولى في أي شعر عظيم.

٢ - الغنائية الملحمية في حوار الـ «أنا/ الآخر»

ما الذي يستعجبه هذا الخيار، خيار الأنا كما يعتمد الشاعر في سياقات سيرية، من معادلات فنية بعد المعادلات الفكرية؟

ينبغي، في البدء، التشديد على نقطتين، أولاًهما أن غنائية محمود درويش في هذه المجموعة، مثل معظم مجموعات في العقد الأخير تنهض على شكل حوارى من تقدم للنفس في ميدان يفتح على الذات ويفتس إلى الجمهور الذاتي، الأمر الذي يطوى على إقصاء الآخر، القاتم والمكرب، لا شيء سوى منع الذات حق بلوغ فارق النفس عن نفسها، الحق للكامن عميقاً في أي خيار غنائي أصيل. ولكن معادلة محمود درويش الباصرة هي، هنا، تكوير محدوى «الآخر» وتوسيع نطاقه لكي يصبح ثلاثة: «آخر، الأنا الأسمى نو» للسمات الإنسانية، وآخر مكانى كوني لأنه لا يقابض الجغرافيا بالتاريخ أو العكس، وآخر زمانى عابر للزمن والتجويلى (١). أمثلة هذه المعادلة تجلج على نحو خاص في قصائد القسمين الثالث (فوضى على باب القيامة) والخامس (مطار فوق برج الكنيسة)، ولكن

مقطعاً واحداً من قصيدة «سلو التنازع» يكاد يشر على المعادلة بأسرها في إيجاز بليغ وأسر:

أنا حلمي.. كلما ضاقت الأرض
وسعتها

بجناح متوقفة وأتسمعت. أنا
حلمي...

في الزحام امتلأت بمرآة نفسي
وأستلتي

عن كواكب تمشي على قدمي
من أحب...

وفي عزلي طرق للجميع إلى
أورشليم (... (ص ٥٩).

ومفردة «الحلم» ومشتقاتها تتكرر ثلاث عشرة مرة في قصيدة من ٤٨ سطراً، في التوزيع اللبائلي التالي: حلمت/ ولا يحلمون/ ولا يحلمون/ لنا حلم واحد/ أنا حلمي/ أنا حلمي/ فيها حلمي/ أخاف على حلمي/ أخاف على حلمي/ نصنع أحلامنا/ نطهر أحلامنا/ لنا حلم/ أن نجد حلماً. ولتقارئ أن يتابع العلاقات الضمائية في هذا التوزيع التبادلي المفردة، وأن يراقب على منوه تفايراتها في القصيدة قدرة محمود درويش العالية على تنفيذ أشكال الحوارى من علاقة النفس بالآخر للثلاثة لـ «الآخر» المركب.

النقطة الثانية هي أن موقف محمود درويش في هذا الخيار الغنائي حديثاً/ تاريخي، بمعنى أنه لا يتحدث بمره المعصر ويحدد ما وراءها من تاريخ، ولا يقفز إلى التاريخ السابق لهذه البهجة بحيث يفتزل بمره المعصر في استحداث

أرتجاسى. إنه يكتب وهو مشرب بروح عصره، وبالمنغزيرات الحادة والجزرية واليومية التي تتبادل سلسلة حلاقتك الإنسانية وفكرية وجمالية (ولغوية أساساً) مع النفس والمعيط، مع مصائر الذنات والمصائر الجمعية الوطنية والكونية. إنه غير بعيد عن مسامحة دعوات، نهائية التاريخ، التي تعيد ترجيع هيجلية ساكنة تغتلت بالإمبراطور وبالشكل الفخامى الأقصى، لاكتسار وانكسار الدولة - الأمة، وعن بدليات الماضى فى هذه النهايات الجبرية التي يراد لها أن تكون أنظمة دولية قسرية تعيد تركيب العالم وتوزعه ومحاصصته على أساس مقولة ترجع - للمعارضة - صدق العلاقة الهيجلية بين السبب والعيب (والتقارير) أن يلاحظ هذه المسألة العميقة فى قصائد «أرى شحى نادماً من بعيد، و استوفى التتار، وشهادة من يراوتك بريخت أمام محكمة عسكرية، و خلاف غير نفوى مع امرئ الكوس، و عندما يبتعد، على سبيل الأمثلة. ولكنه أيضاً، وهو المستمى إلى طراز رفيع الثقافة من الشمرام الإنسانين، غير بعيد عن أفكار الأنا فى حلقة بدأها باسكال بسؤال عن ماهية هذه ال «أنا» ليجيب عليه ما يدركه بعد ثلاثة قرون: «الإنسان هو ما يدركه عن نفسه»، خاتماً العبارة العاجمة بنقطة تعيدنا إلى المصطلح لولا أن مصمموهول يهيكلت استبدل النقطة بثلاث علامات استسهام: «الآن لئن؟ الآن من؟ الآن متى».

ونحن مع محمود درويش نخرط فى هذا ال «آن» المتفرجة على سورتها، فى ثلاثة مستويات:

١ - مستوى سيرة المكان غير المنفصل عن الجغرافيا وعن امتداد التاريخ فيها. هذه، بمعنى آخر، رؤية حدثية بالغة للعمق لمعنى علاقة المكان بالمتصور والزوال فى الزمان والمكان، تذكرنا بما قصده شارل بودلير حين اعتبر أن الحدثية هى ملكة إدراكية تتبع للشاعر أن يرى المكان للحدث (باريس، على سبيل المثال) مشروعاً دائماً لمكان بات قديماً لتكره أو منذ أن حاز على صورته بالاعتماد على الاسترجاع الأسطوري والرمزى لمن مثل لئونى وبابل وطرودة. مكان درويش لا يكف عن الظهور فى نقطة محددة من التاريخ، على حافة التاريخ المرسوم للجغرافيا والرمز والأسطورة والحدث. وحيث تهول الجهات إلى الهيولى، بين هاروبين، على مرأى من حاضر لا زمان له ولا مكان، فهو يبدأ من جديده على الدول، ويتقدم أثناء تناميته وارتداده إلى بداياته. معظم قصائد المجموعة تعتمد هذه الاستراتيجية فى الاسترجاع، ولكن قصيدة «البر» مثال متكامل يبدو شبه مكرس لهذا اللقاء العاصف بين التاريخ والأبدية (المتوى) / الأحياء، الماضى / الحاضر (المكسور)؛ الذنات والجماعة (الاسم، الميم والواو السحيقية) وحشة الأسلاف، الباقون حول البكر؛ والمكان والأسطورة (مثلاً، مصر، سوريا، بابل/ يوسف، جلجامش، إلهات الزراعة) :

قد كنت أمشى حذو نفسى: كن
قويًا
يا قسرينى، وأرفع الماضى
كفرتنى ما عي

بيديك، وأجلس قرب بئرهم.
ربما التفتت

إليك أيا نل الوادى .. ولاح
الصوت

صوتك صورة حجرية للحاضر
المكسور...

(...) كن حذراً! هنا وضغك

أملك قرب باب البحر، وانصرفت
إلى تعويذة...

فاصنع بنفسك ما تشاء. صنعت
وحدى ما

أشاء: كبرت ليلا فى الحكاية
بين أضلاع

المثلث: مصر، سوريا،
وبابل... (ص من ٧٠ - ٧١).

٢ - مستوى سيرة مواقع المكان التي تبدو وكأنها تغادر العلامة الجغرافية - المكانية المحددة لتقلب إلى محطات للجسد وعلامات للروح. إنها نتاج تصارع استرجاسى بين الوقائع والتفاصيل الطبوغرافية، وبين تناعياتها الحلمية (اللاواعية)، ولكن الواعية فى أمثلة عديدة)، وإعادة إنشائها على هيئة شريط من الصور والتشكيلات التخيلية، ثم إعادة إنتاجها فى صيغة من السطح للدلالاتى المتراكبة التي تجعل عكا، على سبيل المثال، موقعاً فيزيائياً ورمزياً لعلامات كنعانية وأشورية وقارسية ورومانية وصليبية وفاطمية. فى قصيدة «أمشاط عاجية» يبدأ الاسترجاع من صور متخالية أفادة أقرب إلى التقطيع الميديانى؛ لحداد الغم الأزرق من القلعة

خيار السيرة واستراتيجيات التعبير

عريضًا ومفتوح للدلالات، محمود درويش يختم المقطع هكذا:

كأنى لا شأن لى بالذى سوف يحدث

لى فى احتفالات يوليوس قيصر... عما قيل! (ص: ٨٤).

والإشارات هنا عديدة ومدمجة:

- واضح أن ضمير المتكلم معنى شامًا بما سوف يحدث، وبجانبه التراجيديا تمديدًا.

- ثمة علاقة طارئة وجاذبة فى الآن تلكه لتتقدم مفردات «كأنى» و «لى» من جهة، و «لا شأن لى/ سوف يحدث لى» من جهة ثانية.

- التجاوز بين مفردتى «احتفالات» و «التقصير» يفتح باب التأويل على مصراعيه ويؤمّن تحديد لما يتداهى فى اللّذين يصدد المفردتين على حدة أو فى اقترانهما معًا.

- احتفالات التقصير، من جهة ثانية، هى تلك التى حدثت على الدوام وكلمًا انتصرت الإمبراطورية، وهى التى تكررت على مرأى من بحر يأكل خبز عكا ويفرك خاضتها منذ خمسة آلاف عام، وهى ثالثًا (ولمن يشاء) تلك التى تحدثت وستحدث فى «البيت الأبيض» الأمريكى أو أى بيت أبيض شبيه هذا وهناك (وإن ننظر طويلا حتى نتبين حركة هذا التضيؤ فى قصيدة «خلاف غير لغوى مع امرئ القيس» حيث ينشر الطراويرس «مروحة اللون حول رسالة قيصر للتاكبين»، وحيث يبتل الختان من الوقت أبيض»).

مرآة لبثت كنعان،

أمشاط شعر من العاج،

صحن الحساء الأشورى،

سيف المدايق عن نوم سيده الفارسى،

وقفل الصقور المفاجئ من علم نحو آخر

فوق صواري الأساطيل... (ص: ٨٢).

* ربابية غنائية تتقدم فيها الذات بقوة، غير منفصلة عن علاقة الأنا بحاضر محدّد هو المتوفر، وبأمن تكرر مفاتيحه مفقودة، ويجدل امتلاكهما:

لو كان لى حاضر آخر

لامتلك مفاتيح أمسى

ولو كان أمسى معى

لامتلك غدى كله... (٨٤).

* مشهد تأملى استبطانى يمتد على ثمانية سطور تتكرر فيه ضمائر المتكلم خمس مرات، ويتناظر نسجها الاستعارى للعالي (نحلة تعمل البرج، أغنية تنقل الأدوات، وتصنع للتراجيديا، خيال هو بائع جانح متجول فوق الغبار) مع التصوير الشخصوس للرويا فى المشهد السابق، ويدخل فيه يوليوس قيصر كمحمول تاريخى يرتبط مع عكا لولا (بحكم الوحدة الموضوعية للقصيدة) ومع بنت كنعان والآشوريين والفيرس والأساطيل. لكن سيرة المكان هنا لا تنفك عن وظوفتها فى تسجيل سيرة الروح وللآت حتى يكون محمولها للتاريخى

نحو الأزقة ← طيران الحرير وطيران الحمام ← مشى السماء فى بركة الماء على وجهها ← طيران السماء الأزقة ← البحر يأكل خبز عكا البحر يفرك خاضتها منذ خمسة آلاف عام ← ويرمى خده على خدها فى طقوس الزفاف الطويل الطويل. بعد ذلك تعتمر للتصيدة (أو هى على وجه اللغة تعضد وقد امتلكت حق القول: تقول القصيدة: / فللتنظر / ربما تسقط النافذة / فوق «البروم» هذا الدليل السياحى) من حيث لا نحتسب نحن فى هذا التشكيل التصويرى، ولكن من حيث يحتسب محمود درويش جيدًا فى الخطوط المعمارى للقصيدة:

* مشهد تصويرى مرئى كثيف لا ترد فيه ضمائر المتكلم سوى مرة واحدة (وروى تصوير..). ويمتد على ١١ سطرًا:

* ربابية غنائية تنوب فيها مفردة «التقصيد»، من ضمير المتكلم بالجمع بعد أن تواتر زمام للقول: فللتنظر!

* مشهد تأملى استرجاعى يمتد على عشرة سطور، يتكرر فيه ضمير المتكلم فى كل سطر من السطور الأربعة الأولى، قبل أن يتسحب على حافة التاريخ، أمام الرويا المحسوسة وغير المجازية لموضوعات وصور التاريخ (مرآة صحن حمام، سيف، صقور، صواري):

أعبر بين العصور كأنى أغير بين الغرف

أرى فى مستويات الزمان الألفية:

* رابعة غنائية تبدو أشبه بفصل
موسيقى إنشادي يهض على علاقة
عشق ثنائية بين الـ «أنا» والـ «هوية»،
سرعان ما تتكشف عن سطوح أخرى
تؤكد تحولنا لنحو الحبيبة إلى عكا، ونتابع
هبوطها مع الحبيب في جرة تاريخ
واحدة: أنا والحبيبة نثرنب/ ماء المقبرة/
من ضيعة واحدة/ وتهبط في جرة
واحدة.

« مشهد حوارى داخلى لقرب لى
المونولوج، يتألف من عشرة سطور تتكرر
فيه ضمائر المتكلم ثلاث عشرة مرة،
ولكنها تقتصر خمس مركبات بأداة اللغز
«لا»، وثلاث مركبات بجملة واحدة هي «لا
خرافة لى ما دعا، فترجع صفى، وتعيد
صباغة، علاقات للشرط والإثبات فى
الرباعيات والمقاطع السابقة. المحمول
التاريخى يبرز على عناصر الأم ومكا
وتحتمس (وهذا العصر الثالث يحدث
الصدمة والقطع للمباحث عن السياق
التاريخى فى النص)، ولكنه لا ينفصل
النبذة عن الذات التى تشخصه وتمثله
وتحول به.

* رباعية ختامية هي ثروة القصيدة، تختفي فيها ضمائر الحكم بالمفرد والجمع للمرة الأولى والوحيدة في القصيدة بأسرها. يدل هذا التوليد منهض وحاسم بالطبع، نبوءة بصيغة المستقبل تُردنا إلى شريحة جديدة من الاسترجاع للتاريخي بعد أن ربطت السطر الأول من القصيدة بالسطر الأخير منها (من القلعة لنحدر القوم أرقق/ نحو الأزقة سيرتفع الغيم أحمر فوق صفوف الخيل)، ويضدنا على أعقاب شرائح واحتمالات أخرى:

ستحدث أشياء أخرى

سیکڈپ ہنری علی

قلاوون، بعد قليل

سيرتفع الغيم أحمر فوق
صفوف الخيل ... (ص ٨٦).

٣- محسوى لشماع السيرتين
السابقين (الكان الجغرافي - للتاريخي،
ومواقع المكان كعلامات للكان وللذات)
لصناعة صيغة ملحمة من السيرة
الذاتية، تحرك فى فضاء فريد وزمان
فريد لكى ترتد على الدوام إلى القطب
الصانع (الناطق بصمود المتكلم) وتردّه
إلى - وفى - المكان وللأزمان ومناطق
انقطاعهما، وهـ، صيغة ملحمة:

أ. لأن حوارية الأنا/ الآخر، التي يستقر عليها محمود درويش كخيوار مركزي طامع في المجموعة، لا تنكشف البتة في خطاب الجهر الذاتي المستوحد والأحادي (الصيغة التقويمية المأثورة في الأنماط الغنائية، أو الموناد، بلفظة الإغريق ولا «سولو» بلفظة الموسيقي)، بل تتبادل الحوار مع الآخر في برهة درامية يكشف فيها جوهر العلاقة، والحكاية، وعلة وجود المكان الناطق في هذا الطور أو ذلك من سيرجاعه لخاصية الذات في أرقبها أو تلافقسه أو تماثله أو تفايره مع اللغزاني الآخر، حيث تنوزع المخاطبة على أي ضمير من سلسلة: أنت، كنت، أنتم، ملها تقاطع مع نظائر السلسلة في صيغة الغائب: هو، هي، هم. في صيغة «قال المسافر» للمسافر: لن تعود كما... يعلن محمود درويش: أنسي من أكون

لكي أكون/ جماعة في واحد. ولكننا بعد
مستور قليلة نذكر أنه لا ينسى - بقدر ما
يذكر بقوة 1. أنه يكون الفرد لكي يكون
المجموع:

၃၂၂

أَنَا هُنَا... أُمُّ هُنَا؟

في كل ألت، أنا،

أنا أنت المخاطب، ليس منكم

أن أكونك. ليس منفي

أن تكون أيا أنت (...) من (١١٣).

القصيدتان (الوحدتان) اللتان
تخرجان عن خوارية الأنا/ الآخر هما
«خلاف» غير لغوي- مع امرئ/ «القيس»
المكتوبة بصيغة ال/ نحن/ هم، وقصيدة
«عندما يبتعد» (٧) التي تعتمد صيغة ال
«نحن/ هو»، حيث يكون ضمير المتكلم
بالجمع هو المتعامل الموضوعي لغيباب
ضمير المتكلم المفرد بصورة تامة. وقارئ
الجمموعة يدرك مسغلي هذين
الاستثنائين، بمعنى دلالات الراهن
وابستغناء وشأنه الجديدة- المسبعة
وتوطيد الدائرة للملمية على نحو
خاص.

ب- لأن للصواري ذاتها، لا دافع الآخر، تقوم بتحويل سياقاتها الكونية أو الثقافية أو الأدبية إلى سياقات محسوسة إلى مشاعر ذات هيئة، على حدّ تعبير ريلكه. وحيثما نمارس في أعماق أعمقنا سلسلة تمييزات بين الشاعر والفكر، فإن فؤاد الاندماج بين

خيال السيرة واستراتيجيات التعبير

التاريخي، اسم العلم، المكان، العلامة الأسطورية... يستدخلها الشاعر إلى نفسه ويطرح وجدانه الذاتي أولاً، ثم يستولد عنها ما يشبه الرؤيا الكثيفة التي تحبس (غداً، ولكن فكراً وقسماً أيضاً) خطوط اللقاء للخلل بالخارج وكيف تعيد هذه الخطوط رسم هذا التفصيل أو ذلك

من حياة الشاعر أو وعيه السري. فإرادة محمود درويش في هذا التمير، وربما بصماته التي لا تشابه مع أية بصمات أخرى، أنه يدرك لهذا الحدس الملحمي حرية استكشاف الغارقي بين حالة عيش وحالة وجود؛ بين شجن الوجود وألوية الدفاع عن الوجود؛ بين أيقونات من بلور المكان (عذراء الباب الأول) وفوضى على باب للقيامة (عذراء الباب الثالث)؛ بين فضاء هابيل (الباب الثاني) وغرفة للتكلم مع النفس (الباب الرابع)؛ وما إذا كان الفارق هو الشرط الإنساني حين سواه، وهو المشهد المفلق على رقعة العيش وليس فضاء الوجود. وفي منحه هذه الحرية بسفاه، يعرف محمود درويش أنه لا يكتب حكاية، بل «الحكاية» بالضم، بالضم، الوحيدة للجديرة بامتلاك المعنى:

فقال لي: اكتب لتعرفها

وتعرف أين كنت، وأين أنت

وكيف جئت، ومن تكون غداً،
(...)

فكتبت: من يكتب حكايته يرث

أرض الكلام، ويمتلك المعنى

تماماً! (ص ١١٢) ■

مباغنة (للتلذذ الإلهي) تردّد إلى الخلف بقوة وتكاد تغطي القصيدة بأسرها وتفتح السواقات السابقة على تصارع ذهني ولغوي وجسمالي في المشهد، ولكنه استعارة فذة لجوهر غداً ملحمي من ارتطام الاسم والهوية بالدمر العدو وببذله:

هذه لغتي ومعجزتي. عصا

سحري

حذاق بابلي ومصنكي، وهويتي الأولى،

ومعذتي الصليل

ومقدس العري في الصحراء،

يعبد ما يسيل

من القوافي كالنجوم على عمامته،

ويعد ما يقول

لا بد من نثر إذا،

لا بد من نثر إلهي ليتنصر
الرسول ... (ص ١١٨).

ج- لأن توزيع موضوعات الأبواب في المجموعة يأخذ شكل فسيفساء شعرية رفيعة توشح بصورة شبه متساوية ولكنها متكافئة بالتأكيد، على محطات حياة الشاعر وأطوار وعيه مثلما توشح على حقول تقاطع تلك المحطات والأطوار بمحيطها الخارجي التاريخي والجغرافي والطبيعي، وهو جدل الزمان والمكان بمعنى آخر (ولسوف تكون لنا وقفة خاصة عدد هذا التفصيل للثري). وملحق بناء هذه الفسيفساء يبدأ، غالباً، من نقطة لقاء بين الشاعر والخارج (الحديث

الملحمي والغنائي تكدير برهة درامية جوهريه لكي تتلظم علاقة خاصة بين السياقات، ولكي نجد البذائل (الاستعارية غالباً) التي لوحت شعورية صرفة ولا فكرية صرفة، ليست ذاتية خالصة ولا موضوعية ذهنية، بل إعادة خلق لأنساق دينامية من امتزاج ذلك كله، ولتجسيده التي امتلكت هيئة للشعور. في قصيدة «قافية من أجل المطلق» تتحول اللغة إلى دالة على الولادة، وعلى الوجود للمادى وللحصانة الروحية، وعلى أرباب الدفاع عن التاريخ في المكان والزمان والكتابة. ونحن نواصل تحويل اللغة إلى سياقات كروية ذهنية وجمالية وتاريخية وبلدية عنها، كما في الأمثلة التالية: «من لغتي ولدت/ أنا لغتي أنا/ هذه لغتي، أنا لغتي/ أنا ما قالت للكلمات/ أنا ما قلت للكلمات/ هذه لغتي قلائد من نجوم/ فلتنصر لغتي على الدهر العدو، على ملائتي، على، على أبي، وعلى زوال لا يزول». والقصيدة تعن البرهة الدرامية منذ السطر الأول: «مادني لحد على، أنا الدليل، أنا للدليل/ إلى بين البحر والصحراء»، ثم تتخبط في مرجع التمييزات (الثنائية أو الثنائية) بين اللغة والوجود، بين الكلمات والولادة، وبين سبيل الجسد والذات («عالمي جسدي وما ملك يداي/ أنا للسافر والسبيل») وسبيل الزمن الدائري والماضي للقادم (ليتكسر الزمان الدائري... ما أكثر الماضي يجيء غداً)، وبين الصحراء - المنطقة والخليل - المنطقة والدمج - القافية للذرة القصوى في هذه البرهة الدرامية هي ما يرد في السطرين الأخيرين من صدمة

الهوامش

- (١) رياض الرئيس للكتاب والفقر، بيروت - لندن ١٩٩٥، ١٦٨ صفحة.
- (٢) للقرائات السابقة نشرت على الفلاف الأخير للمجموعة.
- (٣) نثار، على سبيل المثال، ما قاله محمود درويش مؤخرًا في «أبر ظبي»: «أنا دكسًا مشغول بمشروع شعري ليس منفصلًا عن الواقع وإنما يحاول أن يخلق مسافة بيني وبين الزمان، أي أنني لا أستطيع أن أتعامل مع الواقع الفعلي من خلال نظرتي الراهنة. لحال بد أن أكتب على أرض أكثر صلابة هي أرض الماضي، لأنني أعتقد أن المرحلة

الزمنية الوحيدة الصالحة هي الماضي. فلماضٍ متجذب ومتحرك ويبلغ ما فيه في كل ساعة. (...) ومن هنا رأيت أن أرضي الباقية هي أرض للذاكرة، ذكوة السكان والإنسان والشعب والتاريخ. لذلك رويت سيرتي الذاتية من خلال عمل شعري بصور مرحلة الطفولة. في «القصص للمدرسة» (١٩٩٤/١/٣١).

(٤) «مدح لثقل المال». دار العودة، بيروت، ١٩٨٣.

(٥) من قصيدة «مأساة للرجس، ملهة النساء»، والإشارات السابقة هي على التوالي إلى قصائد «رباعيت» و«رب الأبلال يا أبي»، و«هذه مع الفول أمام السندويان»

من مجموعة «أرى ما أريد أوقال، لنأثر اليوضاء» ١٩٩٥.

(٦) لنظر تقديمنا لبعض قصائد المجموعة في «الكتابة»، للعدد ١١-١٢، ١٩٩٤، و«القصص العربي» ١٩٩٤/١١/٨.

(٧) «محمود درويش حكمته في اختتام المجموعة بهذه القصيدة. بالمقابل يرى هذه السطور استنادًا إلى منطق ترتيب المجموعة ومنطق علاقات متغير للحكم بالمنمائل الخارجية، أن قصيدة «متواليات زمن آخر» هي الأجدر باختتام المجموعة، نظرًا لانفاجها الكبرى الموضيخ على زمن وحلم ولذكوة الذات، وتصويبها الإنقسام الحاسم: أرى نفسي لنشقى إلى اثنين: / أنا، وأسمى...

فا



قمره لائن مايلز مال - الساتيا



الحدثاء فى شعر محمود درويش

رمضان بسطاويسى محمد

الاتجاه فى الحدثاء يؤيد موقفه من خلال شعر أبى تمام وأبى نواس، ويشار بن برد، والمتنبي وأبى العلاء المعرى ويوصله تقديماً من خلال (ابن جنى)، وعبدالقاهر الجرجاني وغيرهما من نقاد الشعر العربى والمعاصر.. وهناك اتجاه آخر يرتبط باللمحة الراهنة التى تمر بها الذات المعربية من تصدع وانشطار^(١)، وتحاول الاستفادة من التحيرة الغربية فى هذا، وبالطبع لا يمكن هذا تحليل ضرور الحدثاء فى الخطاب الشعرى، لا سيما أن هنالك مغارقة بين الوعى بالكتابة الحدثاء، وممارسة الكتابة التى تطرح مفهوماً آخر للحدثاء، هنا للمغارقة بين الوعى والسلوك، هى بعد أنطولوجى لا يمكن تجاوزه، لأن وصى الشاعر يمثل إمكانية مفتوحة ومستقبلية، بينما الكتابة هى الإمكانية المتحققة بالفعل، وملغى للفلسفة أن الوعى يمثل الوجود بالقسوة، أى الإمكانية التى لم تتحقق بعد، والكتابة الشعرية هى الوجود بالفعل الذى يحدد الصياغة الممكنة لمشروع الحدثاء.

وتناول موضوع الحدثاء عند محمود درويش (الذى أصدر ديوانه الأول: أوراق الزيتون ١٩٦٤، حتى آخر قصائده المنشورة بجريدة الحياة اللندنية فى الأحد ٤ ديسمبر ١٩٩٤)، هو عمل صعب نظراً لامتداد الفترة التى مارس الشاعر الكتابة

تعددت دلالات ومفاهيم مصطلح الحدثاء فى الكتابات العربية^(٢)، وتحليل هذه الكتابات يكثف عن رؤية متعددة الحدثاء، وينصح عن الخلفية الإستمولوجية الكامنة وراء الصورة التى يتجلى بها، ويصلح هذا الموضوع - الحدثاء فى الكتابات العربية - لكى يكون مدخلاً لتحليل الخطاب العربى الأراهن فى صورته الممكنة، وأرجحه بين التردد والنقد، بين التسمية والإبداع^(٣)، لا سيما بعد توفر هذا الكم المتزايد من الكتابات حول الحدثاء وما بعد الحدثاء فى جانبها النظرى والتطبيقى، التى تعود إلى أطر مرجعية تكاد تكون واحدة فى تحليلها للفرى والفكرى. فبعضهم يرى أن إشكالية الحدثاء قديمة فى التراث العربى، لأنها وضعية فكرية تميز المنطقتان الفكرى فى تاريخ الثقافات، فهى ترتبط بتزعزع صورة العالم فى وعى الناس ضمن إطار حضارة ما، كنتيجة لطور المعارف وأدواتها، وأنماط الإنتاج ومجمل العلاقات، وماقد يفرض إليه ذلك من تبدل القيم الجمالية وللشكوكية للشعر العربى، وما يرتبط بهذا التبدل من ردود أفعال مضادة^(٤). وهذه الصورة نجدها فى المعاجم العربية والغربية التى تعرف الحدثاء: هى ما يتعارض مع التقديم والمألوف، وهى فى المجال الإبداعى: للكتابة من غير نمط مسبق، ومن غير نموذج تلمية الحياة الجماعية، وهذا

خلالها، وواكب بحسه الشعري هموم الكتابة، دون أن يصرح لنا بوعى قصدى للكتابة على النحو الذى فعله أدونيس، الذى واكب نصه الشعري نصه للثقدي والجمالى، وأحياناً ما كان يسبق الوعى سلوكه الكتابي.. ولكن محمود درويش نادراً ما يعلن عن منهجه النظرية وتأملاته النصية بشأن ممارسة الكتابة. والأرجح أنه يفعل هذا عن عمد، لكيلا تعال تجربته الشعرية إلى وعيه، ويترك للشارع كمنتج للجنس، وليس مستهلكاً له حرية اكتشاف هذا النص، ولكن فى كتاب الرسائل المتبادلة بين محمود درويش وسميح القاسم^(٥) نجد إشارات مهمة حول الشعر ووظيفته، تنبئ هذه الإشارات بمخاض لدى الشاعر حول مفهوم الكتابة الشعرية ذاتها، حيث يرى أن سؤال الحياة والموت للمهيمين على الذات العربية هو سؤال الوجود، الذى يصور شكله المادى والإلوهى، هو أهم من السؤال الأخلاقى عن دور الشعر والشاعر فى زمن يسود فيه الموت، وشيخة هى الحياة.. وتجد هذا أيضاً فى كتابه «ذاكرة النسيان»، حيث يلجأ إلى مصطلح الكتابة الجديدة، بوصفه ضرورة فى المرحلة الراهنة ضد الشعر التقليدي الذى يريد أن يعادل القصيدة بقوة الغارة الجوية. ولهذا فإن درويش يتحول من دراسة وظيفة الشعر إلى نوعيته، فليست المشكلة هى أن تكتب قصيدة، ولكن

المشكلة هى أى شعر نكتب، والكتابة الجديدة لديه هى التى تجسد الإحساس بالخلل بين الوعى للسائد والواقع النوعى، ولهذا فإن الواقع المعنى ليس فى حاجة إلى الشعر التقليدي الذى يصف لنا ما يحدث ويعرض الجنود على القتال^(٦).

وتبدأ المداخلة الشعرية لدى محمود درويش كمشروع جمالى منذ قصيدته «أحمد الأزعر»، حيث بدلت قصائده تعلى ملامح لم تكن موجودة لديه من قبل، وهذا الشعر لديه تحولاً عن مادانه، إلى «كيف»^(٧)، أصبح للشعر مرتبطاً لديه بسؤال الوجود، وأصبحت الكتابة فعلاً أنطولوجياً لإعادة صياغة وصناعة ذات الشاعر فى زمانها. وأصبح نصه يمتد إلى قضاء أبعد من هموم اللحظة الراهنة، وأمتدت هذه الكتابة إلى أعماله اللاحقة حتى قصائده الأخيرة: «مقتنيات لزمان آخر، حيث يقول:

كان يوماً مصرعاً. أنصت للعلماء
الذى بأجوده للماضى وبمضى
مصرعاً،
تحت،

أرى نفسى تتشق إلى اثنين:

أنا

واسمى^(٨).

ونجد هذا أيضاً فى قصيدة (فى يدى غيمة)، وقصيدة (البئر) حيث يقول:

أختار يوماً غائماً لأمر بالهجر
القديمة. ربما
امتألت سماء.

ربما فاضت عن المعنى وعن
أمثلة الزاعى. سأشرب حفنة
من مائها.

وأقول للموتى حوايلها:

سلاماً أيها الباقيون...^(٩).

فهذه الشواهد من شعره تتواصل مع قصائده فى (مزامير) و(أحبك) و(أحبك) و(تلك صورتها وهذا انتحار الماشق) فى كشف معنى المداخلة لديه التى تشير إلى أن السؤال المعورى الذى يندبى أن نقيمه «الكتابة» هو سؤال الهوية، ويشترك محمود درويش مع غيره من الشعراء الغرب المعاصرين فى إثارة هذا السؤال، لكن خصوصيته فى طرح هذا السؤال تظهر لنا واضحة حين تكشف الكتابة عن التصدع السيق داخل الأنا، وهو التصدع الذى يميز الهوية بالتأزم والمركة والتغير:

(طوبى لمن يذكر اسمه الأصلى
بلا أخطاء)

(وأوقونى عن الكلام

لكى أصف نفسى)

(أنا ضد العلاقة، والبداية

والنهاية، ضد أسماني

أنا المتكلم الغائب

يقرب (١٠).

وهذه الأمثلة توضح امتداد سؤال الهوية، بوصفه سؤال الحداثة لديه، فالقصيدة التي أصاب لذات المربية، مركب ومتشابك وذو مستويات عديدة، بعضها عبر عنه الشاعر بشكل مباشر، وبعضها الآخر عبر عنه بأشكال أكثر تعقيداً وعموماً كما في قصائده الأخيرة، وإذا تكبنا نصوصه سجد أن (الأنا) التي تكتأثر في الضمائر، تهدر في صورة شخصيات محزنة، وممزقة بين عوالم متباينة، ومكبسة بين الحكمة والجنون، بين الإلهي والإنساني، وبين القداسة والسقوط، بين الانتماء والافتراق والتفريق والاستلاب.. ويستعين الشاعر بآليات جديدة مثل الصورة الإنسانية، أو القناع الذي يرتديه الشاعر محل صورة عهد الله، وسرحان (١١)، ومعها ما يقوم بوظيفة الرمز الأسطوري مثل اللفظ الذي ينقل لنا صراعات الذات، وسرد الراوي لما يحدث لمجد الله، وسرحان، وينقل الشاعر دوماً من مفردات الواقع اليومي إلى عالم القصيدة ليخلق منها علاقات نصية تكسبها منزلة الرمز.. وتكشف نصوص محمود درويش عن هذا التصدد سواء على مستوى علاقة «الأنا» بذاتها، وبإطارها الثقافي، حيث يتدخل من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب فيجول ذاته إلى موضوع متخارج عنه ويخاطبه في صورة لقين:

قد كنت أمشي هذو نفسي: كن
قويا

يا قرينى، وارفع الماضي

كقرينى ماز

بيديك واجلس قرب بئر..

ربما التفتت

إسكك أبنائك الوادى.. ولاح

الصوت..

صوتك صورة حجرية للواقع

المعكسور..

لم أكمل زيارتي القصيرة بعد

للشبان (١٢).

ويكشف هذا التصدد والانقطاع

الذاتي عن نفسه في بناء الجملة الشعرية

لديه، وبناء المشهد من خلال الصورة

والرمز، فالألم لديه تشير إلى الوطن،

والأرب يرمز للماضي القليل المتبقي، الذي

تصارع ذلك الشاعر، وتعالق تأسيس

للعالم الإنساني، ويتنقل درويش من

جماليات الغناء للفعل اليومي إلى جمالية

الاختلاف والحركة والضرورة.

إن الحداثة بهذا المعنى لدى درويش

هي حركة إبداع تولكب الحياة في تفجيرها

الدائم، وهي ليست صورة ثابتة، وإنما

لكل مرحلة حداتها النوعية، أو قل لكل

لحظة، لأنه حين يطرأ تغيير على الحياة

التي نحياها، وتؤدي إلى تغيير نظرتنا

إلى الوجود، فإن الشعر يولكب هذا التغير

بصورة لا تتوقف عند الأشكال، وإنما

تعمل الكتابة إلى تجربة كيانية تتجاوز

الشكل، تنجز ما وراء الكتابة، وذلك

بطرائق تخرج عن المألوف والسلفي (١٣).

وإلى ما يقدمه محمود درويش في

نصه الشعري يقدم صيغة نموذجية

للغائب الثقافي للإبداع في محارلته

مكابدة ما يحدث على أرض الواقع، دون

صراخ أو انتقالات، وإنما مكابدة وجودية

تهدف إلى تحديث الحياة وتوحيدها مع

تجربة الكتابة.. ولهذا ينتقل محمود

درويش من مرحلة الرؤيا/ الأيديولوجيا

وهي مرحلة ما قبل (أحمد الزعتر) إلى

مرحلة التحويل، حيث تكون الذات في

سيرورة تكوين دائمة، قلقة، ومتوترة،

وانتقال إلى الدلالة إلى عالم المعنى

الشعري المتعدد، فالدلالة كانت تشير لديه

إلى معنى واحد، تتحول إلى إيماءة

وإيماء يشارك القارئ في قراءة الحالة

وإنتاج المعنى الشعري المتعدد، وأصبح

التفكير البنائي تعبيراً عن تداخل الزمن

والذات، ويخرج عن نفسه في اللغة والشكل

ورؤيا الوجود، التي تعالج تجاوز ما هو

مرئي إلى اللا مرئي، وإلى التناثر..

وتأمل تجربة الحداثة لدى محمود

درويش نجد أنها تركز إلى اللغة، التي

تتغير علاقته بها عبر المرحلتين اللتين

أشرنا إليهما، فاللغة أصبحت لديه

مخفلة، وتهدف دائما لتكثيف الأسماء

والأفعال والضمائر في نص يوجد

صلاحيات خالية تترك الحرية للقارئ في

بناء المعنى أو المشهد، مما جعل للغة

وظيفة جمالية مختلفة عن البرح والغناء،

وأصبحت لغة متفجرة تتبادل الأماكن

بين الذي يقال والمسموع عنه بين

الحركة واللغات، بين الذات والموضوع.

فاللغة هي مقر الوجود لدى محمود

درويش على حد تعبير الفيلسوف

الألماني مارتين هيجدر (١٤). فبناء اللغة

في الشعر هو عملية بناء لذات الإنسان،

وتأسيس النوع الوجود الذي يريد أن

يحياه. ولهذا لا يلجأ محمود درويش

الحداثة في شعر محمود درويش

وأراد أن يُلقي الوطن

وأراد أن يجد الوطن

فالتكرار يرتبط لديه بالمحزن والإضافة، بالإضافة للتكرار التام للبيت نفسه، بحيث يخلق إيقاعاً يمل وحداً للنص وحركيته، بحيث إن دلالة كل بيت يتكرر تخفيري حين يتغير موضعها من النص. وإلى جانب التكرار نجد خصيصة السرد التي جعلت الشاعر يتنقل من الثنائية إلى الدرامية، حيث يتحول النص إلى بناء مركب، تحضر فيه مفردات العالم تخاطب الشاعر، وأحياناً ما تتدخل في ذاته الكونية، لتتحوّل إلى مناجاة عن صيغة الوجود تتجاور فيها الأشياء وتبرز التعارض، وتعتصن الاختلاف..

والأرض تبدأ من يديه

وكان ضد الأرض..

في مرحلته الأولى كان الجدل الشعري لديه يسمي للوحدة، وينفي الاختلاف من استجماع للكيان الذاتي في مواجهة المصير، لكن كانت هناك إزهاجات لهذا للتنامي نجد في قصيدة رينا: «حين رينا وهيموني بتدقيق»، فالتحول لم يتم لديه دفعة واحدة وإنما تتلمس بشكل داخلي عبر قصائده، ولهذا فإن الشاعر في استخدامه الخاص للغة، لم يتخل عن بعض الأليات، رغم استحداثه لأليات جديدة..

وللحداثة عند درويش ليست وصفاً نظرياً كما هو الحال عند أدونيس ويوسف الخال، وإنما هي مختبر شعري، وهي خلق للغة للشعرية التي تطبق للحظة التاريخية التي تعيد ترتيب

إلى استعمال اللغة الوصفية، وإنما يقوم بعمل Representation الأشياء متخللاً محاكاة Immanence ويدع اللغة تكشف لنا عن جوانب خفية ومضمرة، كما هو واضح لنا في الشواهد السابقة، وهذا جعله يعود لتسمية الأشياء مجدداً، أي باستحضار الذات الكاتبة وزمانها في النص، وبهذا تكون العلاقة بين الشاعر واللغة علاقة مركبة، لأنه يعود صياغة واكتشاف العناصر: الماء - الهواء - التراب - النار، ويكشف العلاقات بينها وبين مفردات الكون واللحظة، مما يخلق لديه تفاسيراً إيجابياً بينه وبين العالم، فيعيد تسميته وفق منظور خاص يجمع بين الجمالي والوجودي.. ولهذا يقول الشاعر في قصيدته «تلك صورته» وهذا لنحار العاشق:

وأريد أن أتقصم الأشياء

قد كذب السماء عليه، أشهد أنني شطيت به بالصمت

قرب البحر

أشهد أنني ودعته بين الندى والانتحار

ودويش يستخدم اللغة استخداماً خاصاً يقوم على حضور اللغة أنطولوجياً، وهذا ما يحرره بالتكرار في قصيدة (أحمد الزعتر)، (تلك صورته) هذا انتحار العاشق، فالتكرار يربط في خلق عالم خاص، ليكرر فيه البيت كاملاً، أو يتغير فيه نقطة مثل:

وأصق الراوي

وأكذب الراوي

...

أرليات الذات والواقع على نحو جديد تقيه لإحاطات اللحظة الراهنة، وتصح عن اشتباك الذات في علاقتها الكونية.. والحداثة عند درويش هي مشروع للتقدم من المبردية إلى الحرية، من مقاومة السلطة للظاهرة (الاستعمار) إلى السلطة التخفية المغروسة في ثابا الوعي، وهي سلطة النصوص التي يحتمى بها الشاعر التقليدي، ويحجب التجربة عنه من خلالها... ولهذا فإن التجربة التي يلجأ إليها الشاعر الاختبار فروضه المتسلسلة التي تتسرب إلى وعيه، وحينها آلية الحداثة، التي يتعاقب فيها للفرد مع الكوني في صيغة تتدخل فيها صراعات الذات الداخلية مع صراعات العالم الخارجية.. والتجربة/الكتابة هي الوسيلة الوحيدة لقراءة الذات قراءة فاعلة تهدف إلى إعادة بناء الذات في زمن يشتد فيه حضور الأشياء وموت الإنسان...

إن الحداثة لدى محمود درويش ليست واحدة، فلم يستقر على صيغة مطلقة، وإنما تحول مستمر من الفردي إلى الجماعي إلى الكوني، وينتقل من الرمز إلى الأسطورة، إلى الشيء الذي يضفي عليه بعداً مقدماً... ولعل تمايز درويش في هذا هو عديم التوقع بالتصريحات النظرية التي تحيطه يستقر إلى شكل ما لأنه ضد أي صيغة تجمد صاه المتصارع تدماً مع هزات الواقع وإنفعالات الإنسان الوجدانية.. لا يسمى إلى تقليد الصيغ الجاهزة في الآخر، لأن شروط هذه الصيغ ليست موجودة لدينا، فلا تزال الحداثة مشروعاً جمالياً، ولم تحسول بعد إلى مشروع سياسي

واجتماعي، ولهذا فإن حضور الجسد في أعمال درويش بوصفه الجسد الذي تقوم عليه الحداثة، من منظور الخاص، لأن صورة الجسد لديه هي الكيان المعنوي الذي يربطه بالأرض، ويلتكون السماء، وهذا الجسد يحدث لديه قصاء، يحطه (داخل) للعالم، بكل ما فيه من متناقضات، وهذا الجسد/ المكان الخاص، هو الذي يخلق علاقة مع العالم فتضأ مناطق معقدة ومليرة وملونة بالظلال، ويخوض الشاعر خلالها فينقل إلينا براماته المثيرة، وزمنه المفقود، وإرثه الطويل، وأساسياته المعاصرة (عبدالله، علي، سرحان)، وهذا التوتر ينتقل عبر امتداد الجسد في الشجر والماء والقرنايق، والأرض، وصغر الجسد هو زمان الالتقاء بين الزمان الكوني، والزمان الخاص.. ولهذا يقول عن (أحمد الزحدر):

- لا تسرقوه من السنونو.

- لا تسرقوه من الأبد..

- فهو الفريضة والجسد.

- فهو البنفسج في قذيفة.

- سبجرفنا زحام الموت فاذهب في الزحام.

- واذهب إلى دمك العنسي لا لتشارك.

- واذهب إلى نومي الموحّد في حصارك.

ويقول في قصيدة: ضباب على المرأة:

تعرف الآن جميع الأمكنة

نقتلي آثار موتانا

ولا نسمعهم

وتزج الأزمنة

عن سرير الليلة الأولى، وآه...

والشاعر هنا يمارس عملية التحجر بوصفها آلية من آليات الكتابة في مقابل الصو اليومي، الذي يلقاه الإنسان العربي، فيعتمد على بنية الحذف التي تجعل القارئ يكمل ما حذفه الشاعر، ويخلق لديه نمطية مختلفة عن الدلالة المتداولة للغة، مما يجعل كلماته حضوراً خاصاً، يتجلى في شفافية إلى مناطق خفية من الإنسان، وتكاد تتوحد بالموسيقى التي تتركها المشاعر، ولا تستلحق الجاهز.. ونجد هذا واضحاً في النص التالي حين يتسرب المعنى دون أن يمز بالدلالة المتداولة:

لي وجه يحاول أن يراني

سجاناً يا سجان

لي وجه أحاول أن أراه

تفتهم عادوا إلى باغا ولم أذهب

بين يديك ونحن

فلنذهب ليتفتنا ويحدّد الوداع

فالشعر هنا ليس له قاعدة جاهزة، وإنما يتخذ مسارات مجهولة، حيث تتحدّد الأصوات الداخلية، وتجيّب على الصوت الغائب/ الحاضر في تركيبه تحف ما هو مخبر عنه قبل السجان في النص السابق، وما هو غير مخبر عنه مثل الآخر، أو الحذف المتأني (١٥). وأهم ما يميز حداثة محمود درويش هو حوار المبتدئ مع النص الغائب، الذي يتخلل مع نص

الشاعر، والنص الغائب الذي يشدّد حضوره بشكل مستمر هو الخطاب السياسي، وقد قام الشاعر بتحويل هذا النص إلى صورة الممكنة في الواقع اليومي للشعب الفلسطيني مما جعل الحوار مركباً بين نصوص تجسّد الصور العديدة للذات مع نصوص عديدة غائبة.. ومنفرعة عن هذا الخطاب السياسي، ولعل هذا الملمح الذي يبرز خصوصيته درويش وسط خطابات الحداثة الشعرية للإبداع العربي، وهذا ما نجده كما يقول محمد بنون في تحويل للصين الغائبين لأحمد الزحدر، فأحمد هو أحد أسماء نبي الإسلام، (ص) وثانيهما الزحدر اسم الصيغ الفلسطيني في بيروت، والربط بين الاثنين هو تحويل لتهذين للصين من بعدهما الواقع والمعاصر والتاريخي إلى استخدامهما كأسطورة تشكل الوعي المعاصر.. (انظر تفصيل للخطابات الغائبة لدى درويش دراسة بليس صفحات ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧).

يمكن الاستطراد في تحليل العالم للشعرى عند درويش إلى ما لا نهاية، لأن هذا هو الذي يجسد مفهوم الحداثة لديه، وهي حداثة تتجاور مع حداثة الشعر العربي المعاصر بحيث تكون لوحة متعددة الألوان، ورغم تناقضها، فإن صيغة التعارض هي ما تؤدي إلى إثبات المتجاور معه، وليس نقيضه.. ولهذا فإن الحديث عن خصوصيته لحداثة درويش أو حداثته، ليس نفياً لحداثة أدونيس، أو يوسف الخال أو السحاب أو صلاح عبيد الصبور، وإنما تأكيد للطابع النوعي لأعمال درويش الذي تحمله تجربته ومأزقه الفلسطيني.. فالتصدع الكياني

الحدائق في شعر محمود درويش

فلكمية كاستراتيحية للكتابة هي ما يشغله وليس القصيدة التي يكون لها فعل للغارة الجوية.

٨ - جريدة لحياء للندن، ثلاث قصائد لمحمود درويش ٤ ديسمبر ١٩٩٤، المعلق الأدبي (لنقاء) الصفحة الأولى منه.

٩ - المرجع السابق.

١٠ - محمود درويش - الأعمال الكاملة، طبعة ثامنة، دار العودة، بيروت ١٩٨١ ص ٥٦٠.

١٢ - قصيدة البشير: لحياء للندن، ٤ ديسمبر ١٩٩٤.

١١ - انظر تحليل صورة اللقاع كآلية من آليات الكتابة: جابر عصفور، ألفة للشعر المعاصر دراسة حول أغانى مهيار النمشلي مجلة فصول، مجلد، العدد ٤، ١٩٧٤ ص ١٢٣ - ١٤٨.

١٢ - نجد هذا المعنى للحدائق لدى يوسف الخال أيضا في دراسته: الحدائق في الشعر دار للطبعة بيروت ١٩٧٨ ص ٨٨.

١٤ - مارلون جونسون: هلداين وملأه الشعر، ترجمة فؤاد كمال، ومحمود رجب، ترجمة وتقديم عبدالحمن بدرى دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٩٤ ص ١٣٩.

١٥ - انظر لفصل أدوار الحذف في دراسة محمد بايوس: الشعر العربي الحديث بنياته وأدائها، الجزء الثالث الشعر المعاصر، دار توبقال للدر البعث، الطبعة الأولى ١٩٩٠ ص ١٧٦ - ١٧٧.

التاريخ والسياسة ويمكن أن تكون بداية لحدائق سياسة واجتماعية.. وهي حدائق لا ترى في نفسها أفقا معياريا، وإنما توصيف لسيرة الذات، وهي تكشف لنفسها.. ■

الهوامش:

١ - من الدراسات العربية عن الحدائق: دراسات محمد بركة، خالد سعيد، كمال أبو ديب، محمد بايوس، محمد مصطفى بدرى، محمد عابد الجابري، جابر عصفور، هدى وصلى أندريوس: انظر المجلد الرابع العدد للحدائق والرقاب من مجلة فصول للقاهرة ١٩٨٤.

٢ - رمضان بستانوي: الحدائق والجسد: الخطاب العربي للحدائق: للقاهرة، مجلة الإنسان والقطر، أبريل ١٩٩٤ ص ٧.

٣ - خالد سعيد: الحدائق أو عقدة جلعاش: مجلة شهادت وقضايا، دار عيال - قبرص العدد الثالث شفاء ١٩٩١ ص ٥٤.

٤ - أندريوس: سياسة الشعر، دار الأدب بيروت ١٩٨٥ ص ١٧٢.

٥ - محمود درويش: الرسائل المتبادلة بين محمود درويش وسميح القاسم، دار توبقال للنشر، دار البعث ١٩٩٠.

٦ - محمود درويش: ذكوة للبيان، دار توبقال للنشر، دار البعث ١٩٨٧ ص ٤٦ - ٤٧.

٧ - إن محمود درويش يقصد من هذا الانتقال من سؤال ماذا يكتب إلى كيف يكتب،

الذى عبر عنه درويش بتدخل فيه المستوى الاجتماعى والثقافى، وهذا ما نجده فى محاوره مع النصوص الغائبة فى نصه الشعرى، وعلى مستوى الأزمة الذاتية التى عبرت عن نفسها فى اختلال العلاقة مع الصورة أو الجذور، أو بين الجسد والروح، إنها سيرة الأنا التى تحاول إسقاط نماذج السلطة، وهى تمسك بقاء ذاتها، مما أدى إلى نزع الأسطورة والالهة عن المقدسات، وأصبحت حلم الجيرة (أسطورة) مرتبطة بالشروط الإنسانية والاجتماعية.

إن محمود درويش حول الواقع اليومي إلى أسطورة، من خلال التركيز على تفاصيله وجزئياته، بهدف زعزعة السلطة التى تكرسه، وأصبحت الواقعية فى شعره هى الجروح نحو تصوير ماخفى من الواقع، وإزاحة الهالة عن الاحتياذى والمجرد والجاهز..

إن الحدائق لديه هى تمثيل معرفى للمسؤال عن نوع الوجود الذى لحياه، والكتابة لديه هى نوع من معاناة للتمزق والانفطار بين الأزمة التى لا يربطها سوى وجود جسد واحد يدخل فى علاقات مركبة وعشوائية مع مفردات الكون.. هى حدائق لا تتخلل عن غياب الجواهر فى الخطاب السباسبى، ولا تتخلل عن





(١)

مسار النأي مدار الغيباب

عن شهادة محمود درويش
في ديوانه الأخير:
لماذا تركت الحضان وحيدا

حسين حمود

قابعهس ديوان محمود درويش (لماذا تركت الحضان وحيدا) على بناء فني خاص؛ إذ تمثل قصائده جميعا - قصيدته الافتتاحية ثم تقسامه الخمسة - لغزاً لا لتجربة ممتدة في الزمن والأمكن، مرتبطة بصوت شعري متكلم فرد، ولكن - في الوقت نفسه - مصنوعة لملقة مركبة بين هذا الصوت وجماعة يربطها ويحبر عن ممانتها، وأيضاً مرتبطة بصراع مركب بين هذا الصوت وهذه الجماعة، من ناحية، وبين «آخرين» يقدرون بمسؤوليات لوطأة، متنوعة ومختلفة، على هذه الجماعة . تستقل، ظاهرياً، كل قصيدة، وكل قسم، من قصائد الديوان وأقسامه، بملامح خاصة، ولكن هذا الاستقلال الظاهري ينطوي على عالم فني واحد، يربط هذه القصائد والأقسام في سياق متصل، إذ تلفظ كلها حول دلالات الغياب، وحول مسؤوليات الوعي به، وإذ تتجسد فيها جميعاً أبعاد هذا الغياب الذي بدأ نقطة متفيلة فحسب ثم تنامي وأصبح مداراً مكتملاً، وإذ تعتمد على تقنيات وديمات فنية متجانسة، بما يجعل هذه القصائد تقع في وجهة واحدة تنكشف - بذورع يخفي - بالتسلسل والتعاقب - رحلة معاناة للصوت الشعري المتكلم، وجماعته، من هذا الغياب، بدرجاته ووطأته المتصاعدة؛ منذ الرحيل الأول عن المكان، الذي كان تقويضاً لكل غيباب، إلى التوزع في «الأمكن» المتصاعدة والدافئ الراسية؛ حيث تنأى ملامح العالم القديم، الأول، «الأصل»، وتكثرون عن العين، وإن لم يخفت حضورها الملح على الذاكرة .

المتصاعدة، أو التناهي، خلال قصائد هذا الديوان، يقطع مساراً تنائلياً فيه، وتتفاضل، نقطة البدء عن نقطة الانتهاء : من «الوطن» المحموم، مقتر طغولة الصوت المتكلم، إلى مواطن الآخرين، غير السماء، المسربة بالضباب .. ومن الزمن الواضح للبعد، إلى زمن آخر، استغفالي برغم رزوجه واستمراره، تدخلل فيه وتترزاهم أزمة للعاضى والعاضتر والزمن المحموم جميعاً .. ومن عالم التواصل فيه الأنا مع الآخرين، تتخلف معهم وتندمج ففهم، إلى عالم تنكس فيه الفواصل، وتتصنّفم، ويخسر جدراناً، بين هذه الأنا وهؤلاء الآخرين، بل وتفقد فيه الأنا لتساقها الأول، وتشتبع بأرجه مائلة من الانقسام على نفسها .. ومن الأسئلة الأولى، السالجة، إلى التساؤلات المعقدة التي تشارف تخوم المتناهي وقا نفسها، حيث يلح طرحها وتوارثها، المرة تلو المرة، والتساؤل بعد التساؤل، في سلسلة تهادٍ ولا تتوقف، بحثاً عن إجابات عصبية النمل .. ومن توازم يكاد يخلو من المفارقات، إلى مواجهة المفارقة الأولى القريبة، ثم إلى مجابهات المفارقات المركبة، التي تتامل وتكاثّر، وتكسى طابعاً أساسياً، بلا إمكان بلوح في الأفق لعودة التوازم القديم .. هكذا، في رحلة تمتد من «العلم، إلى «الكابوس»، تدرى قصائد الديوان وأقسامه، لتجسد عالم للغياب، من اكتشافه الأول، المبكر الشفاف، إلى مفاسمه ومكابداته المريرتين، في حاضره رهن أصبحت فيه لنا الصوت الشعري المتكلم تعبد النظر في كل التسمات،

بما في ذلك العلم البسيط الذي كانت قد بدلت به... وهكذا تنتهي هذه القصائد والأقسام بأن يتمكّن هذا الصوت المتكلم نبذة من نبرات «الشهادة» والرافعة، معاً: الشهادة عن أبعاد عالم الغياب، والمراقبة في مرجحة من صنعه وشكلها مناره.

أبعاد الغياب، تتجسد في قصائد (لماذا تركت الحصان وحيداً) من خلال لغة مصوغة درويش التي باتت علاقاتها، بعد عدد كبير من الدواوين، مستحبة راسخة (ولن ظلت مستكشفة مستظلمة أيضاً)، ومن خلال الاستناد إلى مجموعة من «التيارات» المتكورة؛ حيث المحصور الثابت لحاضر الطبيعة، والظهور والصورات (وأحد ما يمثل البؤرة الأساسية التي يلف حولها السؤال المتضمن في عنوان الدواوين)، وأيضاً حيث المحصور الثابت للمفردات المستعدة من التروث الإنساني، الأسطوري والديني والثقافي والتاريخي، بما يستكشف جذوراً وملازمات قديمة لتجربة الغياب.

تتركز هذه الحاضر والمفردات خلال القصائد، وتتكرر تكراراً لافتاً، لتسهم في صياغة «أسطورة» خاصة بالشاعر، غفيرة، كاملة، مخزنة في قصائد الدواوين جميعاً، مما يجعل من عوالم هذه القصائد عالماً متداً، ومن نصوصها نصاً متصلاً، ورغم تفرع هذه القصائد، ورغم تباين مراحل الغياب التي تلتها وترتبطها على مستويات

الوعي والذاكرة والزمن جميعاً، وأيضاً ورغم امتداد المسافة التي يقطعها الصوت الشعري المتكلم من بليغات هذه القصائد إلى نهاياتها، سواء فيما يتصل بعلاقة هذا الصوت بالجماعة التي يتمثلها، أو بعلاقة هذه الجماعة بالعالم الذي انتزع منها والتزمت منه، أو بالعالم الآخر الذي أصبحت مجبرة على أن تملأ دوائر الغياب في مثالياته المتشابكة المتزامنة.

(٢)

نقطة البدء، في هذا المسار اعتماد من خلال «نوستالوجيا» من نوع خاص، لا تتحصن الماضي بحدوث إليه نصيب، وإنما تسترد استرداداً من بين برائن حاضر مطبق، وهي - في هذا الاسترداد - تسعى إلى أن تستكشف ما كان، وتتمرّقه، لتتألم إجابة عن السؤال: كيف آل الأمر، في الحاضر، إلى ما آل إليه؟ وكيف لتكتمل مدار هذا الغياب الأخير؟

تستعيد الأنا، في مكانها غير المسمى، الذي تملأ فيه كل السموات، ذلك «الكان» - بأن التعريف - الذي، الذي كانت تنتمي إليه بالاتصال وباتت تنتمي إليه بالانكسار - تصر، في البؤرة الزائلة التي تتنقل وترتدّ فيها بينها، على ذلك «البيت الأول»، الذي كانت، ومازالت، تحرقه حق المعرفة [انظر قصيدة «نزهة للفراشة»، وتراجع، في زحام الشخصيات الآخرين، صورتي الأب والأم

المتداخلتين مع صور الأسلاف، المستخلصة لمسلاتهم الممتدة في التاريخ [انظر، مثلاً، قصيدة «في يد غيمة»]، وتبحث، في «ألمها للباحثة»، تكرر «أيام بوضاء» قديمة [انظر قصيدة «البيت»]، هناك، في العالم الأول الذي تستعيد الأنا، يمكن إمكان التحقق والاكتمال، وهناك الطفولة التي ثبتت كتمثال جميل؛ ليست طفولة الصوت الشعري المتكلم وهذه، بل طفولة كل الجماعة التي يؤكد بلسانها أن «طفولتنا لم تهم معنا» (ص ٢٧) . كذلك تكرر، في حاضر الأنا المتكلم، الذي تفرقت فيه الأواصر مع الآخرين، ملامح متعددة للروايات العميقة التي ذكرها الغياب، والتي تستعد، بدورها، استعدادات متويزة .

هذه الاستعدادات تتحقق، إذ تتحقق، في صياغة تتصلب عن جدوى فعل الاستعادة نفسه، وتثير الإحساس بالتفقد إزاء الحدود الضيقة المتاحة لهذا الفعل الذي يتقدم ويتراجع، في حركة مراوحة :

«كان الضيق إلى أشياء غامضة / يئأ ويئو، / فلا التمسها يقيني، / ولا التمسك يئوني / من امرأة .. إلخ» (ص ٦٣) ، فكانت، تستند هذه الاستعدادات في حاضر لامتلك أنا المتكلم منه، ولا تملك فيه، شيئاً سوى أن تعيد «تزيين» الواقع، من بليغات إلى نهاياتها، وهكذا تتألم هذه الاستعدادات، في قصائد القيوان وأقسامه، يسعى بحقي بالتراتب الذي صاغ توحّد الأنا الأخير؛ من الزمن القديم للثالي إلى الزمن التراهن القريب.

(٣)

في القصيدة المفتوح بهذا الديوان أرى شبحي قادمًا من بعده، يبدأ الصوت للشعري المتكلم من نقطة نائية لاكتساح الغياب، مرفضًا من زمنه إلى الزمن الأول المفتوح على التاريخ والمروءة؛ مستنقلًا بين الضميريين والفريسيين والروم، ومنشيدًا إلى أسخيلوس وأسطوريين، أملًا استخلاص الجوهرى من الوقائع المصطنعة، والعلمكة من الأحداث القديمة، وساحيًا إلى استكشاف ما خبئة المستقبل لـ «اللاجئين الجدد»، وإلى تلمس إجابة عن السؤال الذى بدأ وشار: «ماذا سيحدث... ماذا سيحدث بعد الزمان».

من هذه النقطة المتعمقة، بعد اكتشاف الغياب؛ بعد أن تكون الأنا قد انبثقت وولبتها الفطرية المبروسة بزمنها الأول، وبمكانها الأول، وبعد أن تكون قد توزعت بين طرق متعددة للانفصال عن جربها، وسبل متعددة من الانقياس على نفسها، وبترقت بين ما تريد وما يفرض عليها... من هذه النقطة تدرى - باجتنال - إشارات ترمى إلى رحلة هذه الأنا عبر الأزمنة؛ من زمن أبى الغيب المتنبى إلى زمن رهن غور محدّد الملامح في عالم الضيق المصيط، واسع الأرجاء... ومن زمن الأنياب القدامى إلى حاضر يتجر فيه التساؤل/ السؤال عن إمكان ظهور نبى جديد لهذا الزمان الجديد... ومن زمن الطفولة الأولى، حيث حياة الأنا الأنيفة، ومراحلها، وحركتها بين السلم الحجرى، وتمدليل الأم... إلخ، إلى زمن لم تعد فيه العلاقة تتسم بأى قدر من التواء بين الأنا والآخرين، بل بين الأنا وأبى شىء.

يتم لفزال هذه الرحلة، فى هذه القصيدة - المفتوح، من موقع فرقى متعال، تستطيع

الأنا منه الإطلال على مجمل عالمها الذى وأى. هذا المرفق يمنع الأنا، على مستوى الحلم، ما لا تملكه فى واقعها، يضع من البداية فى متناول يديها ما تترق وترنو إليه من بعيد: «أملًا، كشرقة بيت، على ما أريده. ومع ذلك، ومع تكرار هذا البيت الأول خلال القصيدة، تنتهى الأنا إلى ختام أخير، لا يشر إلى فقدان الأنا ما لم تملكه فى حلمها فحسب، بل يقف بها إلى بداية انقسامها على نفسها:

«أمل على شبحي / قادمًا / من / بعده، بتدريج - يستند إلى أبواب قصيرة لاهة - على عنوان القصيدة نفسه؛ كأنها دورة تنتهى إلى ما قبل بدايتها، وتعيد النظر فى هذه البداية، لتقر - فى آخر الأمر - بأن ما يحققه الحلم لا يتجسد فى الواقع. وهكذا، تفتح هذه القصيدة نوافذ على مساحات متعددة - من عالمي الحلم والواقع - مغشاة التفاصيل، بتأريها الزموج والغموض، لتستكشف القصائد، فى الأقسام التالية، ملامحها ومكوناتها، وضوحها وغوضها، معًا.

(٤)

وفى القسم الأول «أيقونات من بلور المكان» - لاحظ العنوان - يستعيد الصوت الشعري لشكك بعض السلام من ذلك المكان الأول، الذى تراجعت ملامحه من الوجود البعش لتسكن الذكرى، فيلقطها بزمرد ما ملقة بغميمات الزمن الذى مر: «الآنكسر / أسامعهم. ولا أنكر أيضًا طريقتهم فى الكلام... إلخ. (ص من ٢٠ / ٢١). يسترجع الصوت المتكلم، ويولج من جنود، صدمة الرحيل عن هذا المكان الذى يوح مقدرًا بضمور الأم، ورائحة تبغ الجدد، ويعيق «القهوة الأبدية»، والميوونات والطيور التى لاتزور، أبدًا، أرض الساقى واساراتها.

عالم المكان الأول إذ يستعاد يختلف عن كل صورة أخرى له غير تلك المرتبطة بمظور الاستعادة؛ إذ يصاغ صياغة تجل تفاصيله من كل شائبة، لبقى على كل ما هو جميل فيه؛ على كل ما هو قابل لأن يغدر أيقونة خالدة؛ تقرأ عنه النسيان فى زحام الأماكن الأخرى. لذا، تتكى كتابة القصائد، فى هذا القسم، على منطق «الموتشاج» الذى يقتطع اقتطاعات من ملامح ذلك المكان القديم؛ تأبى فى مشاهد مجتزأة متعاقبة (راجع قصائد: «فى يدى غيمة، وفريون من خير سوء» و«ليلة اليوم»)، أو تأبى عبر أقوال حاررة بين أصوات أساسية فى ذلك المكان: الأب، والأم، والجد، وصوت الولد الذى كأنه «أنا» المتكلم (راجع قصيدتى «أبد الصنارة» و«مكة رمى بنتى لمرثاة»).

من خلال هذه المشاهد (التي تختزل المكان، مثلًا، فى باحة بيت، وبئر، وصنفاة، وحضان) وهذه العوارات (التي تختصر الأحداث والتواريخ، العاقلة بالتفاصيل، فى مخض عبارات وتعليقات دالة)، تتلمس ملامح تجربة الصوت المتكلم - الذى يتحدث عن نفسه، أحيانًا، بضمير الغائب؛ فيما يمد ظاهرة «الانفلات القديمة» وحياته الأولى، الحقيقية، فى ذلك المكان؛ منذ ولادته، ومنذ صرخته الأولى التى تدخلت فى «شقوق المكان» (انظر ص ٢٠)، ثم شرفاته الأولى؛ باكتشافه فجأة الرحيل عن موطن هذه الصرخة، حيث بدأ الغياب يخط مدره الذى لن يترق أبدًا حتى الزمن الأخير الذى تنتهى إليه قصائد الديوان الأخيرة. هكذا، من البداية، وقبل الصوت الشعري المتكلم، يسان النطق الذى كأنه: «التفتت إلى الشاحات رأينا الغياب» يكس أشباهه «الفتاة» ويصعب خيمته، الأبدية

مسار النقي .. مدار الغياب

علاقتهم بـ «الحن»: وكانوا ينامون بين سدابنا آميين... (ص ٥٨). ولكلهم، بعد اكتمال هذا الوعي، يسمون الأنا لسلطة التيسارات: «في الزجاء اشتلات نفسى بمرأة نفسى وأسلتي» (ص ٥٩)، ثم يسمونها للانتظار الذى لا ينتهى (راجع قصيدة «مر القطار»).

هذه الشبكة من الضمائر المتداخلة المتداخلة ثم المنقسمة ثم المتصارعة، تتجلى علاقاتها. فى فضاء هذا القسم: خلال تغيرات تكمل بمرور الزمن، وبإدراك ضرورة فى آن. لقد ولّى، مع الماضى الذى ذهب، ذلك الاتعاد القديم الذى كانت الأنا، عنصرًا واحدًا من عناصره الموزقة، فانسعت الشقة بينها وبين من حولها، بل وانقسمت هى على نفسها أيضًا. كان هذا التفكك لرابطة تحتل مفرداتها، تنوع (يوكد عنوان القسم) على منورة آدم الأولى، الذى انسرب وتشبّ وتمزق وتفتأ فى أبنائه فكان منه - هو الواحد نفسه - الابن وغريمه، هابيل وقابيل، معاً.

تستوعب «أنا» المتكلم هذا التغير فى الزمن، وتتحدد انتماعها بين «الأبناء» المتصارعين (نحن أحفاد البداية... ص ٥٥، «أنا هابيل، يرجسمنى القتراب» ص ٥٦) ويتفتح فى الوقت نفسه ذلك «الوضع الأصل» (الذى يرفض «التفكيكية»، بالنسبة، الإقرار بوجوده؛ ككل وضع - فيما يرى التفكيكيين - ينطوى على بذور الوضع التالى له، القبيض منه) فيما قبل الانقسام إلى قاتل وقيل، ثم عبر الزمن التالى لهذا الوضع الأصل، وتبمى إلى أن هذا الزمن قد

هكذا، بعد البداية المتفائلة، يستبين المحذور بين الضمائر التى كانت متدمجة فى كل واحد من قبل.

فى ناحية، نقف - وحيدة - أنا المتكلم، التى عشت مظلة بحس الغياب، لامتلك سوى التثبيت بالمعرفة الأولى بعالمها الذى منسى: «أعرف البيت من حصنته المرمية»، وسوى للوقوف عند المفارقة الحادة التى تخترق هذه المعرفة: «أعرف ماذا تقول الحمامة حين تبيض على قهوة» الهندسية، (ص ٥٠). قد تتجاوز هذه الأنا، أحياناً، دكرتها الخاصة، لتستوعب ضميراً جميعاً وتكتسب معه: «مما طرب سماوى» (ص ٤٩)، أو لتدخل مع ضمائر أخرى (هى/ أنت)، تقع كلها داخل حدود «نحن» الجمعية التى تتكلم إليها هذه الأنا: «... لا أنا الآن إلا هى الآن فى/ ولا هى إلا أنا...» (ص ٥٣)، وأنا أنت فى الكلمات. يجمعنا كتاب واحد. لى ما عليك من الرماد» (ص ٥٦)، ولكن هذه الأنا سرعان ما تعود إلى حصارها وتجردها فى خلوها المفروضة عليها... لى غياب رافض بين الظلال وشدى (...). كان الغيب يدفعنى وأدفعه / ويرفعنى وأرفعه... الخ، (ص ٥٥).

ومن ناحية أخرى، يقع «هم»، الآخرون، للغرياء، الذين صاغوا انتقالة الأنا - والجماعة التى تتمثلها - بين الفرح والضياع، أو بين «الكان» و«المدنى». يلوح هؤلاء للغرياء، فى البداية، فيما قبل الوعي بكونهم غريباء، دونما تورق فى

من حولها» (ص ٧٨)، ثم يومئ إلى تقبل الأواصر بين هذا الطفل الذى كانه وبين ذلك المكان، بعدما ورث هذا الطفل تجربة أبيه، المثقلة بعبه الانتماء إلى المكان: «... مثلما كنت تململى يا أبى، وسأحمل هذا الحنين/ إلى/ أولى وإلى أوله/ وسأقطع هذا الطريق إلى/ أخرى... وإلى آخره» (ص ٤٢).

تفكك، إذن، فى هذا القسم، الرابطة التى كانت تربط الأب والأبناء، وتفرسهم فى مكان بعيد (من هنا تبرز التمثيلات التى تستلهم قصة يوسف الصديق - انظر قصيدة «فى يدى غيمة»)، ليتشتروا فى الأرض، ولينحسروا - كل من زوايته - على عالم قديم تناموا عنه.

(٥)

وفى القصائد التى تشكل القسم الثانى «فضاء هابيل»، تبدأ - بعد اكتمال الرحيل - الإشارات إلى فداحة الغياب، وتقدّر هذه الإشارات بنبهة من نبهات الغفول، إذ تؤكد أنا المتكلم أن «كل شيء سوف يبدأ من جديد» (راجع قصيدة «عود إسماعيل»); رغم الحس الفاجع بهذا الغياب، ورغم أن قصائد هذا القسم تبلى على التحول من علاقات «دوام» قصة يوسف الصديق (أخوة «نزع» الشيطان بينهم؛ أخ خير وإخوة شريريون لم يستطيعوا أن يوقفوا انتصاره على شرهم) إلى علاقات «مأساة» هابيل وقابيل (أخوان، تجسّدان للخير والشر، نعى ثانيهما أولهما بالقتل).

مسار النأي .. مدار الغياب

المكان الأول، والزمان الأول الذي رحل مع الراحلين، إذ «أخذوا المكان وهاجروا/ أخذوا الزمان وهاجروا، (ص ١١٦)»، لتجد أنا المتكلم نفسها مستوحشة، متوحدة، في زمن ومكان استثنائيين، كأنهما خارج الأزمنة والأماكن، مواجهة بغيابات يدرها الداخلية، مستبدلة مولودها بكل حوار مع من هم خارجها.

هذا، ليس سوى انفلاق الأنا على نفسها، وجسارها بجدران قوقعة تلفت عليها وتجعل منها البدء والتمتعي: «ما دلتني أحد على... أنا الدليل، أنا الدليل/ إلى بين البحر والصحر» (ص ١١٥)، وليس سوى تساؤلاتها عن هويتها، بشكل حاد، صارم، قاطع ونهائي: «من أنا؟» (انظر ص ١١٥)، وذلك بعد اكتشافها وقوعها في أسر المدار الذي لا يدمو فيه شيء، ولا يتجاوز فيه شيء شيئاً، في حركة دائرية تحمل الغم في البدء، دائماً أبداً، وفي زمن لا معنى قديماً، بل يمد فيه «ما سوف يكون»، «ما كان، من قبل - وإن ظل يراد الأنا، برغم ذلك، حلم عابر يكسر هذا الطوق: «فلأرفع مطلقتي لينكسر الزمن الدائري/ ويولد الوقت الجميل، (ص ١١٧).

في هذا الحصار، لدخل الأنا، وغدو الترحال في مفردات الرعي بديلاً عن الحركة بين مفردات التاريخ الحي. هكذا تتصاعد، في قصائد هذا القسم، الإشارات إلى القراءات، والقصائد، واللغة، والشعر القدامى (انظر قصيدتي «من روميات أبي فراس الحمداني، وقافية من أجل

المسقات»)، كاشفة عن موازيات لعمال الصوت الشعرى المتكلم، لا باعتباره جزءاً من معاناة جماعة يعينها، وإنما بوصفه تعبيراً - على مستوى الرعي - عن هذه المعاناة، متفرداً بمساحات خاصة به، أو بهيمومه القائلة على إدراك دوره الشعرى، ومن هنا صعود ظاهرة «الكتابة في للكتابة»، لدخل قصائد هذا القسم.

في مدار الغياب، في متاهة المنفى، تعذر هذه الأنا على إمكان لمداغة الغياب ولتعرف تفاصيل المتاهة؛ إذ تكشف أن في للتدخل المجازي مع ضماير أخرى ما يمكن أن يمثل نقياً لتردها: «في كل أنت، أنا، أنا أنت المخاطب، ليس متلى أن أكونك. ليس متلى/ أن أكونك. ليس متلى/ أن تكون أنا أنت، (ص ١١٣)، إذ تعيد اكتشاف أن الحلم المابر ما زال فعلاً ممكن للممارسة لأننا وللجماعة التي تنمطها: «في وسعنا أن نكون كما ينبغي أن نكون / من سماء / إلى أخستها/ ويحبر العالمون» (١٠٧).

(٨)

هل هذا البور... من سماء إلى أخرى، يتبع التحرر من جاذبية مدار مفروض، تقطعه الأنا في دورة أبدية، أم هو محض عبور من فضاء إلى فضاء، بميدانين عن كل أرض، قصصيين عن المكان الذي نتامت عنه أنا المتكلم وتكلى عنها؟

مع ذلك، فهذا المدار المطلق على عالم الأنا، الذي يسير بها من غياب إلى غياب، هو بمثابة حماية أخيرة؛ إذ يحول

دون تناثرها في فراغ المتانفي التي فرض عليها الارتحال بينها، والتي تختزل بعض ملامحها قصائد القسم الخامس «مطر فوق برج الكنيسة».

في هذه القصائد، تصدق كل الأماكن؛ كلها مجهول وكلها غير معي، لا يبحث في النفس غير الرغبة في استعادة المكان الأول، والتضيق به، كأنما هذه الاستعادة دفاع في مواجهة احتمال الذوبان في أي مكان آخر. هكذا يفرض المكان الأول، بلبه، من التأس (انظر ص ١٣٢)، ليتحمس لحظات أبنائه الذين باتوا منغمسين في تفاصيل أماكن أخرى، حالاً دون ذوبانهم في هذه الأماكن.

هذا، مازالت تساؤلات الأنا عن نفسها قائمة: «من أنا؟» من أنا بعد متفكك في جسدي، (ص ١٣٢)، ومازالت استفساراتها عن الزمن المحتمل: «كيف أشقى من الياسمين غداً، (ص ١٣٦)، وما زال توزعها بين الانقسام والانقسام: «وجدت نفسي في نفسي وخارجها/ وأنت بينهما المرأة بينهما (...) أما أنا فهو مني أن أكون كما/ تركتني أمي، قرب الماء، متقسماً/ إلى سماء وأرض، (ص ١٤٤)، وهنا ترى هذه الأنا في غيابها عن عالمها القديم درجة من درجات الصوت، قطعة من كتلة الرخام الذي لاحتارة فيه ولاحية (انظر قصيدة «تأرين أولى على جيتارة» (إسبانية)).

هيمة عالم المنفى (حيث حضور مفردات الشتاء، الليل، الغيوم، المطر، ثراث الإغريق) على هذه القصائد،

«ذهب الماضي إلى الماضي مسرعاً،
(ص ١٥٩)، وتصل صياغة الزمن،
عسراً، في هذه الشهادة، إلى تدخل
أخير، حيث «الغد ماضٍ قادم من حقله
الشاي» (ص ١٦٢)، كما تنتهي هذه الأنا،
نفسها، إلى انقسام كامل بين وجودها
الحاضر وهويتها الغائبة: «أرى نفسي
تندلق إلى اثنين: أنا، وإسمي...»
(ص ١٥٩)، وإن كان هذا الانقسام، في
تجربة الشهادة - المرافعة، يتم ترجيحه
في وجهة مرتبطة بإدانة الآخرين
المسؤولين عنه: «ويقولون كلامي نفسه،
بدلاً مني» (ص ١٥٢).

مع ذلك كله، فهذه «الشهادة»
المرافعة، عن الأنا والآخرين، من زمن
حاضر وعن مكان استثنائي توارى فيه
الزمان الأول وأصبح محض تكرار
محالة بمسحة من القداسة (انظر
ص ١٦٦)، تظل - هذه الشهادة - متضمنة
(رهاناً ما، وإيماناً ما بإمكان سوف يبرز
في الزمن المحتمل (انظر قصيدة
«محتاليات لزمن آخر»)، وإن كان هذا
الرهان وهذا الإيمان يختلفان في
صياغتهما من تلك الدبرة الإطلاعية
الأولى، التي تأسس عليها حلم الأنا في
القصيدة - المفتوح، في بداية الديوان.

هكذا تتضمن قصائد القسم الأخير،
إذن، تمديداً للعلاقة بين أنا الصوت
الشعري المتكلم وبين العلم - فإذا كانت
القصيدة - المفتوح قد بدأت بـ «الأنا، التي
تصوغ واقعها - بالحلم - كما تريد، بزم
عدم امتلاكها دقة هذا الواقع» فإن قصائد
الديوان الأخيرة تعيد النظر في هذا الحلم،
بل تعيد للنظر في منطق الحلم نفسه،

(١٩٦٧)، التي تقوم - كأنها تتماثل أجواء
المتكلمات من حيث هي جمع بين
أطراف متعارضة - على تضاد واضح
بين الضمائر: بين الصوت المتكلم،
للمستحضر قناعاً، وبين السيد للقاضي
للمخاطب، الذي يمثل اختزالاً لرعاياه،
«الآخرين»، الذين أصبحوا يجرّون سماء
المتكلم خلفهم، ويطلقون على قلبه،
ويحتلون باحة بيته، وينامون على غيمة
نومه، ويكون بعيديه «مزمار الحنين»،
ويغنون - كما غنى طويلاً من قبل -
للزيتون والطين، ويمشون - باختصار -
حياته بدلاً منه (انظر ص ١٥٢،
١٥٣) - بذلك، تتعدى، في هذه

والشهادة، التي تتحول إلى «مرافعة» دفاع
وإتهام معاً، ملاحم الآخرين لمخاطبين،
في صورة بيئة، نهائية، مثقلة بكل ما
يستدعي العناء، إذ يصبحون «العدو الذي
يشرب الشاي في كوخه» (ص ١٦٤).
ومن هنا يسوق المتكلم للشعري، في
كلماته المتخلّة بدبرة من نبرات الوصايا
الأخيرة، مفارقة للكبرى التي تبدو بلا
حل، إذ يسأل قاضيه / جلده: كيف
يمكن لموتاه، هو، أن يعوداً بعد موته،
سالمين؟ (انظر ص ١٥٤).

يتحول «المكان المنفي»، في صيغة
الشهادة التي يضفيها الصوت على معظم
قصائد هذا القسم، إلى مساحات خائمة،
مضنية إلى حد الصماء، لا يهيم للترقب عند
تفصيلاتها: «وحياتي في مكان آخر. ليس
مهماً وصف مقهى وحوار بين
شباكين...» (ص ١٦١).

وتنتهي، في هذه الشهادة، العلاقة
بالماضي الأول إلى شبه قطيعة عنه:

تستدعي احتفاءً أوضح بالشاهد الخارجي،
واعتماداً أساسياً على الحوارات التي
لا تتمعد فيها الأصوات، فمصب، بل
تتفصل وتتصارع (راجع قصيدة «أول
يخوض من الجسد»)، وإنهاء على منطق
«المتكررات»، من حيث هي حوار دخلت
مع النفس، يسعى إلى أن يدفع عنها قدرًا
من الوحشة والغربة (راجع قصيدة «أيام
الحب السبعة»). وهكذا، يتجاوز المشهد
الخارجي والحوارات، من ناحية، ويقتصر
معاً اختزالاً لعالم المنفي، بينما تختصر
«المتكررات»، من ناحية أخرى سراديب
«الأنا»، الداخلية، بعدما قذف بهذه الأنا
في هذا العالم.

(٩)

من إطلاقات الأنا على عالمها الأول،
وحتى انقسامها في عالمها الأخير، تنتهي
أقسام الديوان إلى قسم ختامي «أغلقوا
المشهد»، ينهض على ما يشبه «الشهادة»،
الأخيرة عما كان وصفاً هو كائن. تقطع
هذا الشهادة ذلك المسار الممتد من بداية
الغياب إلى اكتماله، وتعتبر - بسرعة -
«المحطات»، الأساسية، والمعالم النهائية،
لحجرتها هذه الأنا، سواء فيما يتعلق
بعلاقتها بنفسها وبين حولها (من يتعمق
إلى دائرة «الحنين» ومن يقعون في دائرة
الهبوطاً جميعاً) أو فيما يتعلق بعلاقتها
بالزمنة المتعددة التي خاضعتها، أو
بعلاقتها بمكانها الأول الذي التمت إليه
وبالأسكان الأخرى التي توزعت فيما
بينها.

يبدأ هذا القسم بقصيدة «شهادة من
برنولت بريخت أمام محكمة عسكرية

مسار الناق .. مدار الغياب

الصورة - بظلال الكرم والحصون
الصامدة والتقاليد الزراعية (انظر، مثلا،
ص ٩٤).

والجد، اختزالا لمفردات الطفولة
الأولى (انظر ص ٢٤) أو للعالم الممعد
فيما قبلها، يأتي أيضا إلى فراغ المنفى،
منطوقا على ظله المهجور (انظر ص
٧٥)، مجسدا المفارقة بين المواجهة
الإنسانية والبنفدية التي انتهكتها (انظر
ص ١٦٥).

*

فضلا عن هذه المفردات البشرية،
هناك أيضا حسنور وأصنع لمفردة
«البحر»، دالا على الزرقعة الأولى التي
تجلب كل زرقعة أخرى في بحر المأوى
(انظر صفحات ١١١، ١٣١، ١٣٤ على
سبيل المثال)، وحسنور ملح لمفردة
«البيت»، من حيث هو تعبير عن المأوى
الحقيقي في العالم الأول، الذي تم الخروج
منه إلى فقدان المأوى، في المنفى، مهما
تعددت البيوت وتعددت (انظر، مثلا
صفحات ١٢١ و ١٥٢ و ١٦٢).

يضاف إلى هذه المفردات المتكررة،
مفردات أخرى من عالمي الحيوانات
والطيور (الخيل، الذئب، الحمامات،
العصافير - راجع صفحات ٢٥، ٢٦،
٣٨، ٤٠، ٧٩، ٨٢، ١١٩، ١٢٦، ١٥٦،
١٦٠). وتبرز هذه المفردات، في
القصاصد، في سياق لا يتصل بأي نزوع
يدائي، ولا بأي حنين ماضوي إلى عصر
من عصور «الوحدة الوثيقة» التي لم تكن
فيها القواصل قد كسرت، بعد، بين
الإنسان والحيوان والطيور والنبات والحجر،
بل تأتي بوصفها اختزالات - من منظور

ساعية إلى الاطمئنان على ابنها الغائب
في الزمن والمكان، تتحسس وتعد أصابعه
العشرين (انظر ص ٧٨)، وصورتها
القديمة وهي تحمله مناديلها، «غيمة
غيمة، فوق ميناء عكا القديمة..
عند الرجول» (ص ٨٥)، أو وهي
تعاتب سجانها (انظر ص ١٠٣)، تتردد -
هذه اللسانات والألفاظ والصور - في
القصاصد، لتغدو وشيجة تربط هذا الابن
بالسائلة التي ينتمي إليها، وبالمكان الذي
تتألى عنه. هذه الأم، باختصار، هي
التي مازالت في غيابها المنفى، وتسمى
نجوم كلعان الأخيرة، (ص ٨١).

والأب، الذي يستعاد من الزمن
الأول، بحاراته وأفعاله غير المسبوقة،
من حيث هو بادئ الخطوة الأولى في
مسيرة الناق، تترى صورته وتتعاقب،
لتجسد تعاقب مراحل متعددة من هذه
المسيرة؛ من صورته وهو يكشف
إرهاصات الغياب، إلى صورته وهو يقدم
الإجابات عن الأسئلة الأولى عن هذا
الغياب (انظر قصائد «أبد الصبار» وكم
مرة ينتهي أمرنا، وإلى أخرى.. وإلى
آخره) إلى صورته، بعد للرجول، وهو
يحمل الصورت المتكلم/ ابنه صبي تاريخه
(انظر ص ٣٠)، إلى صورته وهو يختزل
الانتماء إلى هوية ثابتة، راسخة، لا تزول
(انظر ص ١١١)، إلى صورته للصعبرة
عن الجذور الممتدة في تاريخ المكان
الأول (وأي تحت، يحمل زبونة/
عصرها ألف عام، (ص ١٠٠)، وحتى
صورته الأخيرة، التي تغفر مرارا إلى
عالم المنفى، حينما بعد حين، تدرأ
التلاشي والمنفى عن التاريخ والهيوة
والجذور الأولى جميعا، مصحوبا، هذه

وتتسماعل عن شروط القسرة على
ممارسته؛ إذ باتت الأنا بحاجة - لكي
تمارس، فعلا، الحلم - إلى لول آخر غير
هذا اللول الجائم، ومساحة ما من تلك
السماء الأولى، التي تباعدت عن كل أفق
تشهده هذه الأنا في مدار غيابها، أو تطل
عليه من هذا المدار (انظر ص ١٦٢).

(١٠)

هذه الدورة التي تصوغ اكتمال الناق
والغياب (من ملازمة المكان الأول الذي
كان قريبا، إلى الإطلال عليه كأنما من
مجرة أخرى) ترسم خلال قصائد الديوان
المتنوعة بدوح من الحفاظ على روابط
أساسية، خفية، تكمل في إلحاح مجموعة
من «الشيمات» الثابتة في هذه القصاصد
كلها.

الأم، والأب، والجد، والحجر، والبيت،
ومسميات الحيوانات والطيور، كلها
مفردات ما تلي تتكرر في قصائد (لهذا)
تركت الحصان وحيدا)، بما يؤسس
بديهيات ولغة خاصة، بالانتماء إلى العالم
الأول، تختطف عن كل لغة أخرى.

الأم، التي كانت قصائد درويش
المبكرة تحن إلى خبزها وقهوتها، وتقرن
بين قهوتها هذه والوطن نفسه (خصوصا
في ديوان «آخر الليل»)، تتردد هنا
بوصفها مفردة أثيرة من مفردات المكان
الأول، شارة عليه ومحيلا إليه وجزءا
أساسيا من مكوناته. عادات هذه الأم،
وألفاظها (انظر ص ٢٤ و ٣٠)،
وصورتها الجديدة وهي تقفح عالم
المنفى الخاوي من كل علاقة إنسانية،

الطفل الذي كانته أنا المتكلم - لذلك المكان الأول الذي اكتمل غيابها، وموازيات لملاقات الحياة في هذا المكان.

من بين كل المفردات المنكورة في القصاصات هذا الديوان، مثل مفردة «الحصان» المفردة الأثيرة، الأكثر حضوراً، في معظم القصائد، والأكثر قابلية للتشيع بدلالات متنوعة، متعددة، لانهاية تقريباً، خلال السواقات المختلفة. تتشعب هذه المفردة، تارة، بإحاديث انزعاج المباحث إلى العالم المجهول: «أسرجوا الخيل لا يمرضون لماذا ولكنهم أسرجوا الخيل» (ص ٢٣)، وتارة بالحياة المستقرة في المكان الأول: «ونخطب وء الحصان، ونومي/ للجمعة الشاردة» (ص ٢٧)، وتارة بالتناغم والرقص والطرب في عالم هذا المكان الأول: «فرس على وترين ترانص.. إلخ» (ص ٤٥)، وتارة باختزال علاقة لمراد بين الواقع والعلم «على قدر خيلي تكون السماء» (ص ٥٨)، وتارة بالإشارة إلى مجازة لحظة بمعناها، على مستوى الوعى والفعل معاً: «وانطلق كالمهر في الدنيا» (ص ٨٠)، وتارة بالمرابحة والتوزيع الأخيرين في محامات الشنات: «أما الخيل فلترقص طويلا فوق هاويتين» (ص ٨٧، ٩٠)، وتارة بالتحين إلى النظرة الأويية، والانشداد شرقاً إلى البذر القدامى (لنظر ص ١١١)، وتارة بفعل من أفعال الانتقال الحاد العنيف، في عالم بات يتقن بالانتقالات الحادة والعنف: «دقى القلوب لكسارة الجوز» يبرز دم الأحصنة» (ص ١٢٥)، وتارة باختزال التماثلات

المثارة في أفق المنفى المسدود: «فمن سيزف، إذا، خيل هذا المكان إلى جنبها» (ص ١٣٧)، وتارة بتجسيد ما هو مجرد في الزمن المستعاد المفقود: «لم يعد غدينا لنا/ والظل يبكي خلف همتريا، حصان» (ص ١٤٠)، وتارة باختصار بعد من أبعاد التدفق اللانهائي، قبل أن يتوقف كل تدفق: «وللسهيل رهايات بلا عدد» (ص ١٤٦)، وتارة بالتحجير عن الواقعة الفاصلة، التي أودت بعالم متكمل: «ههنا، وقعت ربح عن الفرس» (ص ١٤٨)، وتارة بتضمين طرف من طرفي التضاد: بين «من» و«الآخرين» الذين صاروا أعداء: «لا تلتص خوف الحصان من الطائرات» (ص ١٦٥)، ثم تارة بالانتقال إلى الطرف الثاني من هذين الطرفين، أى بالأعداء، الذين أصبحوا يمتكون فرسهم الخاص، وإن ظل فرسهم هذا كائناً غامضاً محاماً ذبهم الدخان واختلافه أو بقدرته على إثارة الاختناق: «وللعدو الذي يشرب الشاي في كوخنا فرس في الدخان» (ص ١٦٤) .. إلخ.

هذه الدلالات المتنوعة، التي يقرن محتما مفردة الحصان بعالم الصوت الفهمى للمكمل، تحصل أيضاً بدلالة عنوان الديوان الاستفهامي: «لماذا تركت الحصان وحيداً؟»، وهو استفهام مقطوع من بقاء حواري (في قصيدة أيد الصبار) يمثل فيه صاحب هذا الاستفهام صوتاً من أصوات «الدحن» المتنوعة، ويجب عن هذا الصوت (الابن) صوت آخر (الأب) يقرن إجابته بمحاولة الارتباط بالمكان، وبالببيت، بما يجعل «الحصان» واحداً من سكان هذا البيت:

«لكني يؤنس الببيت، يا ولدى / فالبيوت صوت إذا غاب سكانها، (انظر ص ٣٣، ٣٤). كأن الحسان بهذه الدلالة، في هذا السياق، دفع للغياب عن البيوت، ودفع - من ثم - لكل غياب.

(١١)

هذه الدائرة - بمفرداتها، وبمساحتها التي تجسد الغياب خلال قصائد الديوان وأقسامه، ترتبط بمجموعة من التقنيات التي تدعم طابع «الشهادة» الواضح في القسم الأخير من أقسام الديوان، والمستند إلى ما يشبه «حيثيات» هذه الشهادة في أقسام الديوان الأخرى.

يجاور، في قصائد الديوان، الصوت الشمرى المتكلم مع أصوات أخرى تتحاور معه، مما يجعل الأصوات، في القصائد، تتحد وتتعارض، للصوغ «رواية» متكاملة الصلاح عما حدث. ويتصل بهذا المعنى اعتماد واضح على صيغة السؤال التي تتردد خلال القصائد، دون إجابات، كأنما لنفخ الأبواب على محاولة مسالة للمنطق الذي بنيت عليه «قصيدة» غياب الوطن، دونما عدالة. ويحول بعض عذارين القصائد والأقسام إلى عناصر من السمورث الحينى والأمطوري، يتم تفصيلها على مستوى يجاوز حدود المكمل الفردية الضيقة، وما يحدها امتدادات وإمكانات «تفند» الصحيح الأخرى، التي يستند إليها «الآخرين»، الذين يمثلون نفياً لهذا الصوت للمكمل. ويمثل حسمور مفردات للتراث الإنساني، واستدعاءات للتاريخ القديم، بعداً من أبعاد محاولة

وتتج - في الوقت نفسه - في أن تقدم ما يشبه «الإدانة» الغفيرة، في محاكمة مفترضة، لكل من كانوا مسؤولين عن صنع هذا الغياب وعن صياغة مداره، سواء كان هؤلاء شهوداً آخرين، أو «مخلفين» أو متهمين أو جلادين أو قضاة. تتجح القصاصات، بشهادتها، في أن تدين هؤلاء جميعاً، وربما في أن تجلهم ويقاضون - وفي أن تتسائل معهم - عن ذلك الحصان الذي قد ترك لمصيره، وحيداً، هناك، في ذلك المكان الأول الذي بات نائياً وفي ذلك الزمن الأول البعيد، ثم تضعهم هذه القصائد، وتضعها، في مواجهة ذلك السؤال العاد، المأساوي إلى حد ما، عن مصير ذلك الحصان، الآن! ■

«محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً» رياض الريس - لندن، يناير ١٩٩٥.

لا تكفي برصد شهادة عن الغياب بل تخفى تجريحه المولمة، وكأن هذه الغنائية تبثت صياداً بدائياً متوحداً؛ لا يخفى لفريسة يسعى إلى اقتناصها، وإنما يخفى لمداخلة الظلمات المحيطة والوحوش المتروكة.

(١٢)

تظل، أخيراً، هذه «الشهادة» المرافقة، شهادة ذلتية، بالطبع، وإن استوعبت تجرية جماعة وشعب وتمثلها للصوت الشعري المتكلم. فبرغم الصياغة الذاتية الغنائية المتصلة بهذه الأنا، الواضحة في قصائد الديوان جميعاً، تنجح هذه «الشهادة» المرافقة، في أن تستكشف أبعاد الغياب لدخل الأنا، المتجانسة ثم المنقسمة ثم المتصارعة، ومداره في الحاضر، التاريخ والموروث، ومداره في الحاضر،

اكتشاف وقائع وأحداث أخرى، أقدم وأشمل، تكمل سياق الشهادة عن الغياب الذي تم، في تجسيرة الصوت المتكلم المتعينة، وفي تاريخه المتعين. ويبدو الموقع الذي تظفر منه أنا المتكلم، من نقطة متعالية، تطل من أعلى الزمان والمكان والموروث جميعاً، نوعاً من استعارة موقع الرب العادل، الذي يرى كل شيء، ومحاوله لحصول نبذة موضوعية في صياغة شهادة الغياب، وإن ظلت هذه الشهادة - بالطبع - مثقلة بمسألة الأنا، منطلقة من تجربتها الخاصة. وتصاغ هذه الشهادة، أخيراً، صياغة تعيد الاحتفاء بغنائية محمود درويش في قصائده الأولى والوسيلة؛ حيث الاحتفاء بالفعيلة، وبالمقاطع القصيرة، وبامتداد الصوت الواحد الذي ينعكس على تدوير الأبيات في عدد كبير من القصائد. كان هذه الغنائية





الجملة فى شعر محمود درويش

قا لقد أصبح الحديث فى ظاهرة الأسلوب معنى وفائدة من الشيعر بحيث يعقينا من التقديم له؛ أو الحديث عن مظهره وإجراءاته - إلا ما اقتضاه الضرورة - إكتفاء بإمكانية الرجوع لذلك فى مظانه الكثيرة المتغيرة^(١).

تبقى فقط الإشارة إلى أن قصد هذه الدراسة تتبع الظواهر الأسلوبية للتركيب اللغوى فى شعر درويش. وهذا التخصيص للتركيب يستند إلى ضرورة حصر مجال البحث، وتركيز عناصره حتى يمكن الوفاء بدرسها. هذا من ناحية؛ ومن ناحية ثانية، فإن التركيب - بما له من خاصية لغوية يمكن إحصاؤها وتبويب مظاهرها المختلفة؛ يُعد أكثر مناحى الأسلوب دلالة على صاحبه، وأسلوبياته الأخرى صوتاً وتخيلاً؛ بماله من تدخل مع الأخيرين من حيث كونه الوسيط التعبيري الحامل لكليهما. لكل هذا ونحوه، أقدم هذه الأوراق فى أسلوب الجملة لدى درويش آملاً أن تتاح الفرصة فيما بعد، لاستكمال مناحيه الأخرى.

ولأن الإنتاج الشعرى لدرويش كبير بمقاييس كثيرة؛ فقد اعتمدت فى اختيار مادة الدرس على الأعمال الكاملة له التى تضم أعماله الأولى (ثمانية دواوين)^(٢) بالإضافة إلى مقاطع من (ورد أقل)^(٣)

و (أحد عشر كوكباً)^(٤) مراعيًا فى ذلك البعد الزمنى (تقريباً من ثلاثين عاماً) وهو ما يعنى أن نتائج هذا الدرس سوف تأخذ بعداً تاريخياً يراعى مراحل التطور الفنى فى إنتاجه الشعرى. وسوف أشير إلى ذلك فى حينه.

١ - عدد النظر فى الإنتاج الشعرى لدرويش؛ ومحاولة استكناه مظاهر التعبير عنده؛ يتبين أنه من حيث توزع هذا الإنتاج بين الإسمية والفعلية؛ غلبة الجمل الفعلية بنسبة تقترب من النصف (أكثر من ٤٠ ٪) مما يسمح بالتعميم والزع بأن النص الشعرى لديه، يتجه إلى الحركة؛ مرتبباً فى ذلك بالبعد الدرامى؛ والذى أنتج ميلاً إلى الكتابة القصيدة الطويلة التى تصور بحشد هائل من الصور والتمثيلات، والتداعيات،^(٥) متيحاً فى الوقت ذاته «الحوار بين شطرى الوعى»^(٦) عبر اختزال المسافة بين الذات والموضوع وهى ملاحظة دقيقة تماماً وصحيحة، إلا أنها لا تنفس منجم الفاعل للحريص على إقامة الجدل بين المحور الحدى، والمحور التشكيلى فى النص^(٧) والذى يحى وتفحيت الزمان والمكان وللشخصية والأزمة إلى ندرات منفردة (ثم القيام) بوضع النثرات تزامنياً فى بؤرة وصى خارجة على الحدث.^(٨)

إن مراجعة النظر تدلنا على العلاقة بين الإسمية والفعلية من زاوية أخرى؛

صلاح فاروق

باحث معصرى فى اللسانيات وعلم اللغة.

تأخذ في اعتبارها التداخل الحاصل بين القسمين؛ والذي يتمثل في مظهرين - الأول: الجملة الاسمية التي خبرها جملة فئوية. وهذه الأخبار تبلغ نحواً من (٣٧٪) تقريباً من مجموع الجمل الفئوية. الثاني: جملة كان التي تمثل تصولا ظاهراً من الاسمية إلى الفئوية عبر الأصل الاسمي الداخل عليه فعل ناسخ^(١١) وتمثل نحواً من (١٣٪) تقريباً من مجموع الجمل الفعلية. أي أن هناك نحواً من (٥٠٪) من الأفعال يتجه نحو الاسمية. ويعني آخر؛ الاتجاه الحركي في هذه الجمل يأخذ بعداً تجسيمياً بواسطة التداخل الاسمي^(١٢) وأعتقد أن الأمر هكذا يستقيم خاصة إذا وضعنا في اعتبارنا ما سبق ملاحظته على شعر درويش من الاتجاه نحو إبراز الهوية وإثبات وجوده المصاد والصريح في مقابل السلب وفعله. وهو الاتجاه الذي أراه يحرك من طرف خفي هذا الإنتاج الكبير للشاعر بحيث يمكن الزعم بأن هذا الشعر في مجمله - من وجهة ما - هو شعر الهوية - وأن دراسة فاعلياتها؛ أو بمعنى آخر؛ اسميتها من الأمور التي أعتقد أنها تسهم في تحليل نص درويش وتفسيره.

إشاعر العربي: محروم،

دم الصحراء يقلى في نشيده

وقوافل النوق العطاش

أبدًا تصافر في حدوده

والحلو السمرء في صدف البحار؛
(الأعمال ٤٨)

في هذا المقطع - وهو من أول أعماله (أوراق الزيتون ١٩٦٤) يظهر التداخل بين الجملة الاسمية ونظيرتها الفئوية خاصة في الخبر الثاني (جملة دم الصحراء) للمبتدأ (الشاعر) والخبر الثالث له (جملة قوافل النوق العطاش) فهاتان الجملتان خبراها جملتان فئويتان (يقلى - تصافر) وهذا يعني أن الاتجاه الإخباري للجملة تقرير (باعتبارها ليست إنشاءً) حركي. ويدعم هذا الاتجاه مضارعة فئوي الجملة مما يعنى استجلاب حالة الاستمرار (المضارعة) أثناء فعل القراءة ونلاحظ كذلك أن هناك جملة فئوية أخرى مضمنة ومحمولة على دلالة السفر المتعلق بالشاعر بجامع سياقي هو ولو العاطفة من قوله: (والحلو السمرء...) والتقدير (تصافر في حدوده) لأن قوله (الحلو...) مبتدأ يناظر للمبتدأ في (قوافل الصحراء) وطبقاً لمبدأ التوازي الذي أكد عليه (ياكوبسن)^(١٣) فإن الخبر المضمر في جملة (الحلو السمرء) يحمل في تقديره على الخبر في الجملة الموازية (قوافل النوق) كما يجوز حمله على الخبر في (دم الصحراء) يقلى في نشيده) خاصة وأن الجمل الثلاث تمثل ثلاثة أخبار للجملة الأصل (الشاعر العربي) -

على أية حال ما أريد التفت إليه هذا التداخل بين الفئوية والاسمية في شكل جملة إطار (اسمية) خبرها جملة فئوية؛ أو مجموعة من الجمل كما في المثال وهذا الشكل هو المصدر الأساسي والأول لطول الجملة - ليس في شعر درويش فحسب؛ ولكن في اللغة العربية - كما سيأتى بيانه^(١٤) وهذا التداخل مسئول من وجه ما - عن ترابط السياق وتركيب دلالاته؛ بحيث يكون تطبيق الجمل على بعضها البعض مسؤولاً عن تنفيد الفعل أو توجيهه نحو دلالة بعينها^(١٥) من ناحية؛ ومسؤول كذلك عن توسيع مجال حركته الدلالية من الناحية المتقبلة^(١٦) وإذا كنا قد لاحظنا تفوق عدد الجمل الفعلية بالقياس إلى عدد الاسمية في شعر درويش؛ فإن ظاهرة التداخل الاسمي - فئوية هذه هي المسؤولة عن هذا التفوق؛ لكن الاسمية في أكثر أشكالها وريداً لديه - هي الإطار المحسوس على عدد من الجمل الفئوية كأخبار أو صفات لها أو أي من الموقعيات الأخرى للجملة بحيث يمكننا الزعم أن الاسمية في هذا النموذج ونحوه هي المسؤولة عن الترابط السياقي للحركة؛ وأن إلغاءها يعنى تفكيك هذه الحركة وبعبارة دلالاتها؛ كما أن وجودها ينفي التقريرية المباشرة؛ ويعطيها المعنى الدرامي للشعر - بحسب ما أشرنا إليه أعلاه.

يبقى أن نشير في هذا الإطار إلى علاقة الاسم/ فعلية من وجهة نظر التطور الفني/ الزمني في شعر درويش إذ إن هذه العلاقة تأخذ بعداً أكثر خفاء في الأعمال الأخيرة لديه بحيث يتولد الإحساس بسيطرة حركة الفعل تماماً على النص؛ إلا أن هذه الحركة تظل محتفظة بالشكل المتداخل للجملة عن طريق استخدام الجملة الفعلية (كوحدة كالية) في موقعيات مفردات الجملة الفعلية الأصل (فاعل - مفعول - صفة وهكذا...) ويحث نجد أحد النماذج وقد انعكست فيه العلاقة تماماً. وهو ليس شائعاً. فأصبح الإطار جملة فعلية ومفرداتها (مقول القول) مجموعة من الجمل الاسمية.

سجل: ١ - أنا عربي

٢ - ورقم بطاقتي خمسون ألف

٣ - وأطالني لثمانية

٤ - وتاسمهم سيأتي بعد صيف.

٥ - فهل تغضب؟ (الأعمال - ٧٣)

أما عن استخدام الجملة الفعلية في موقعيات الجملة (الفعلية) الإطار فمن نماذجها: في شهر آذار مرت أمام البنفسج والبندفية خمس بذات

١ - وقيلن على باب مدرسة ابتدائية.

٢ - واشتعلن مع الورود والزعرتر البلدي

٣ - افتتحن نشيد التراب.

٤ - دخلن العناق النهاسي. (الأعمال ٦١٨)

ففي هذا النموذج نجد أربع جمل فعلية تأخذ موقعية واحدة في (الصفة) لوحدة واحدة من الجملة الإطار هي (بذات) بينما وجدنا في النموذج السابق له جملة إطار واحدة (فعلية أمر) ومقول قولها خمس جمل اسمية؛ وحتى إن الجملة الاربعة منها (وتاسمهم) تضمنت في تركيبها جملة أسفر فعلية (سيأتي...) مما يدل على مدى التدخل وحميميته بين نوعي الجملة.

إلا أن معنى الاسمية لا يظهر فقط في هذا التدخل بين نوعي الجملة؛ وإنما يظهر - على طول الأعمال قديمها وجديدها في التصريح بإرادة التسمية:

أسمى التراب امتداداً لروحي

أسمى يدى رصيف الجروح

أسمى الحصى أجنة

أسمى العصافير لؤلؤ وتين

أسمى ضلوعي شجر (الأعمال ٦١٩).

ولعلنا نلاحظ في هذا النموذج تحويل محلول التسمية إلى (فعل) يملك التأثير في غيره من الوحدات؛ وربما تتضح أهمية أو دلالة هذا الدور للتسمية إذا تدبنا التحولات الموضوعية (للاسم والتسمية) حيث يتبين لنا ارتباطها بمعنى الهوية وتحولها لوسيلة شفوية (الإنشاد/ الغناء) وكتابية (التسجيل) ثم حركية مؤثرة (لغة) مفجرة/ لغم) يعبر بها درويش عن الفاعلية الشخصية (الهوية) بحيث يملك في النهاية منح هذا التحويص (الوجودي) أو نفيه بواسطة التسمية - كما في المثال - أو كما في قوله:

أورشليم! التي خدعتني كل أسماها في دمي..

خدعتني اللغات التي خدعتني لن أسميك

(الأعمال ٢٩١)

أوحى التحول الوسيلة نفسها لأداة تفقده هو ومن ينتمي إليه هذا المعنى الوجودي للتسمية:

... من سينزع أسماها عن هويتها:

أنت أم هم؟

(أحد عشر كوكباً - أدب ونقد ٦٨)

إن الحديث عن المعنى الوجودي للتسمية وقاهاياتها في إكساب الهوية يوشك أن يكون حديثاً متفرداً وهو يحتاج لدرس خاص به لذلك أتركه إلى حينه وأعود لمتابعة ظواهر الجملة في شعر درويش على حرام بدأناه.

٢ - والملاحظة الثانية في هذا الشأن هي المنطقة بالنظر لتصنيف الجملة من وجهة نظر الخبر والإنشاء (١٥) وهو التصنيف الذي يبدلنا على قلة الإنشاء لصالح الخبر الذي يلبغ بنسبة تبلغ نحواً من (٨٠٪) تقريباً وهي نسبة دالة ومفسرة لأسلوب الشاعر الذي يعيل إلى تقرير الحقائق من حيث إرادة تسميتها ومنحها هوية تنفي السلب المتسلط - على نحو ما أشرت. كما أنها تتسق مع أسلوبه الذي يحول على مرجعيات خارجية كثيرة (١٦) تتناسب مجله الأيديولوجي الخاص (١٧). هذه الإحالات تقسمي بطبيعتها الميل إلى هذه التقريرية

هذا الطريق الطويل إلى آخر
القوس فلتتوتر خطانا سهماً .
أكتاهنا منذ وقت قليل ، وعما
قليل سنبلغ سهم البداية ؟ دارت
بنا الريح دارت ، فماذا تقول ؟
أقول سأقطع هذا الطريق
الطويل إلى أخرى .. وإلى
آخره .

(ورد أقل)

لقد أثرت اقتباس هذا المقطع الطويل
من (ورد أقل) لبیان قلة الجمل المنبذة
بالمقاييس إلى إثباتها في المقطع ذاته (١٧)
جملة مثبته - جملتان منفيتان = (١١٪)
تقريباً للفي في مقابل (٨٩٪) للإثباتات
وهو قريب من الرقم نفسه بالمقاييس إلى
نسبته في النظر الكلي لمجموع الجمل
الخاصة للدراسة .

وفي النموذج نفسه نلاحظ غلبة
الأفعال المضارعة (١٤ فعلاً) في مقابل
الماضى (٥) والأمر (٢) مما يدل على
الانتهاء نحو تقرير مسألة الشعرية
بإعطائها معنى الاستمرار والتجدد
الموازي لفعل القراءة وزمنه ، وهذا التقرير
يأخذ بعداً مستقبلياً عبر اقتراح نصف
المضارعة تقريباً (٦) أفعال بين
الاستقبال وهو ما يمنع تثبيت هذا التقرير
(بمعنى موته) بواسطة تطبيق الدلالة على
المستقبلية الموجهة .

١.٣ والمقطع نفسه نستطيع الاستدلال
به على ظاهرة أخرى في شعر درويش
وأعني بها طول النفس الشعرية ؛ حيث
تطول الجملة دون تطويل وهو مظهر يعبر
في أحد جوانبه عن التدخل بين الجمل
الاسمية والجمل الفعلية على الدحرجة

الإنشائية بنسبة (٨٥٪) للخبرية في
مقابل (١٥٪) للإنشائي: مما يؤكد الرقم
الأول الذي طرحه الإحصاء لمثل هذه
الجمل - وعليه المَعُول باعتباره أكثر
شمولية في النظر - وأعني به (٢١٪)
الإنشائي في مقابل (٧٩٪) للخبرية
وتقارب الأرقام في الحالتين يؤكد
الملاحظة ويدعمها بدلالته الخاصة .

٢.٢ ويتصل بهذا الأمر الميل المطلق
إلى إثبات الجمل (اسمية وفعلية) بحيث
إن اللغى في مجموعها لم يبلغ الـ (١١٪)
وهي نسبة محيطة كذلك على ذات الرغبة
في الإثبات الشخصى لمعنى الهوية
وإزائها؛ خاصة وأن للجزء الحركى
(الأفعال) محجته في معظمه إلى المستقبل
بالنظر إلى مجموع الأفعال المضارعة
وأفعال الأمر بالمقاييس إلى نسبة الأفعال
للماضية التي تنكح أو تستدعي أحداثاً
مضت: (٦٠٪ من مجموع القسمين
لصالح المضارع) .

سأقطع هذا الطريق الطويل
الطويل ، وهذا الطريق الطويل ؛
إلى آخره ، إلى آخر القلب أقطع
هذا الطريق الطويل الطويل
الطويل الطويل .. فما عدت
أخسر غير القبار وما مات
منى . وصف التخيول يدل على
ما يقرب . سأعبر صف الفحول
أحتاج جرح إلى شاعره أبرسم
رمانة للغراب ؟ سأبلى لكم فوق
سقف الصهيل ثلاثين نافذة
للكتاب ، فلتخرجوا من رحيل
لكى تدخلوا في رحيل . تضيق
بنا الأرض أولاً تضيق . ستقطع

(اللفظية) فدياً مع القطع بواحد من
الجمل الإنشائية كلما اقتضى السياق ذلك
- بمقصد إحداث هذا الجدل بين الحركى
والحدثى (الدرامى) المشار إليه . وعلى
ذلك نظل اللغة عنده ، في أقصى درجات
التأسيس لأنساقها الجديدة - بنية دالة
تحول إلى مرجعياتها خارج النص -
تسرى الدلالة وتدفع بالفطاب للشعرى
إلى مستوى الإفناء المباشر (١٨) .

لا أريد من الحب غير البداية ،
يرافق الجسام فوق ساحات
غسراتى ثوب هذا النهار في
الجرار كثير من الخمر للعديد من
بعدنا في الأغاني نوافذ تكفى
وتكفى لبث فجر الجلكار . أترك اللؤلؤ
في المزهرية ، أترك قلبي الصغير
في خزانة أمى ، وأترك حملى في عمل
الماء يضطك ، أترك الفجر في عمل
التين ؛ أترك يومى وأمشى في
الامر إلى ساحة البرتقالة حيث
يطير الحمام . هل أنا من نزلت إلي
قدميك ؟ ...

(أحد عشر كوكياً)

وللنموذج السابق يتبين فيه بوضوح
الميل إلى الخبرية بسبب الإجماع على
عدم استخدام أى من وسائل الإنشاء في
مقابل التكرار (تكرار الفعل وتكرار نموذج
التركيب) والذي يعد أحد وسائل تأكيد
المعنى الخبرى للجملة ولا ينفي هذا
الاتجاه تصدر المقطع (وهو الثامن من
أحد عشر كوكياً) بجملة نفي (لا أريد)
ونهاية النفس الشعرى للجملة الخبرية
بجملة استفهام (هل أنا) إذ إن هناك
ثلاث عشرة جملة خبرية تفصل بين

إليه قبلا ويدل على الجملة فالجملة الاسمية تميل إلى الطول الذي يعبر عن التركيب وهو ما يعود إلى كونها تميل الجملة الإطارية في معظم نماذجها؛ حيث تحتوي الجملة من هذا النوع في تركيبها على جملة قطعية أو أكثر تمتد بها حركتها وانجاسها الجسمي للقطعية المتضمنة. والجملة في هذا النموذج يتراوح عدد وحداتها في أقل تكويناته مابين (٤) إلى (٨) وحدات للجملة الواحدة. بينما تصل مثل هذه الجملة في أقصى حالات طولها إلى نحو (٢١) وحدة لغوية. وإذا كانت الجملة الاسمية بطبيعتها جملة بسيطة لتكونها من محصرين اثنين هما المسند والمسند إليه (المبتدأ + الخبر) فإن تركيب (تطوير/ تعقيد) هذه الجملة لا يمثل حافلاً حقيقياً أمام اللغوي؛ خاصة وأن العناصر الناجمة فيها لا تميز إلى الإضافة المتبعة للدلالة المركبة؛ وإنما هي من قبيل إضافة للضمائر إلى المسند بقصد تحديد المرجعية الدلالية للمسند لاتجاه التركيب؛ خاصة منها الذي يعتمد على الجملة الفعلية التي تعبر من وجهة ماعن الرغبة في الترجمة الحركي أو تحريك الهوية التي يحرص درويش على تثبيتها وإدراجها فاعليتها.

ويؤكد هذا المعنى للتركيب في الجملة الاسمية إذا ما نظرنا إلى طول الجملة الاسمية التي خبرها اسم مفرد؛ فهذه الجملة على الرغم من كون الأصل فيها الكون من وحدتين اثنتين فقط (مبتدأ وخبر) إلا أن الغالب عليها في نص درويش الكون من ثلاث وحدات (مبتدأ وخبر + صفة أو مضاف إليه)

وهذا الرقم يرتفع حتى يصل إلى (٧) وحدات؛ وعادة ما يستقر عند (٤) أو (٥) لكل جملة على حدة.

٢.٣ أما الجملة النقطية؛ فالتركيب فيها أظهر؛ والرقم الغالب على طول وحداتها هو (٨) حيث يعد هذا الرقم موضعاً مشتركاً للطول مابين الجملة الفعلية البسيطة (فعل وفاعل) والجملة القطعية التي تستعين بوحدة أكثر لتقيد الدلالة؛ وغلب عليها الإضافة أو الوصفية؛ سواء كانت كلمات مفردة (أسماء) أو جمل قطعية أو اسمية أصغر في إطار الجملة للكبرى/الإطارية إلا أن الفرق الأساسي بين طولي النوعين: البسيط والمركب وكون الرقم السابق (٨) يمثل الحد الأقصى المعتاد للجملة البسيطة؛ والحد الأدنى المعتاد للجملة المركبة. أما الحد الأقصى لأخيرة فقد وصل في فقرات كبيرة إلى (٣٥) وحدة مروراً بأرقام ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥ المتتالية ثم، ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٤، ٢٥ ثم أخيراً في فقرة أكبر يصل للرقم إلى ٣٥ وحدة هو طول الجملة المتكون من عدة جمل صفري؛ والنموذج لهذا الشكل يمثل المقطع التالي:

في شهر آذار مرت أمام البنفسج والبنديفة خمس بنات!

١ - وقفن على باب مدرسة ابتدائية.

٢ - واشتعلن مع الورد والزعتر البلدي

٣ - افتتن نثيد الشراب.

٤ - دخلن العناق النهاى. (الأعمال)

(٦١٨)

فهذا المقطع فيه جملة واحدة إطار (كبرى) هي (مرت خمس بنات) بمقتضاها: الجار والمجرور وظرف المكان والاسم المعطوف على المضاف إليه: (في شهر آذار/ أمام البنفسج والبنديفة) وهو تركيب يبلغ عدد وحداته (١٠)؛ ثم يقفز هذا العدد ليصل إلى (٣٢) وحدة بواسطة أربع جمل قطعية جميعها في موقع الصفة من تمييز العدد (خمس بنات). ولكن الجدير بالملاحظة في هذا الشأن أن هذا الطول البارز لا يؤدي إلى تعقيد الدلالة بحيث تدخل في الغياب بالمعنى الذي يحدده ويرصد أشكاله د/ كمال أبو ديب^(١) ذلك أن للجملة الناتج من الإسناد غير المألوف (اشتعلن البنات وافتتن النثيد ودخلن العناق) يمكن فهم المعنى المسند لكل وحدة من وحداتها على حدة، بالإضافة إلى إمكانية فصل الجمل المكونة للجملة الكبرى بحيث يمكن تحديد بداياتها ونهاياتها وتلقي دلائلها المحمولة في إطار تكويناتها الصفري لوحدة واحدة دون اختلاط بدلالات الجمل السابقة أو اللاحقة عليها.

٤ - وفي هذا النموذج لذلك إشارة واضحة لطريقة التي يتماكب بها السياق الكلي للنص؛ إذ إن جملة تمتاز في كل لغوية محددة؛ يبرز علاقاتها التحليلية بواسطة حروف العطف أو الشرط أو اللحق بصنوع التركيب نفسه في إطار قانون التوازن المشار إليه أعلاه. وهذه الملاحظة تصحيداً تقودنا إلى التحقيد والتأخير في الجملة والظاهرة البارزة في هذا الإطار هي الانفرد أو التفوق المطلق للجار والمجرور في إطار التقديم على متعلقه العامل فيه (٥٣) من

الجملة في شعر محمود درويش

إجمالي (١٧٤) جملة وهذا التقديم يقوم بوظيفة أساسية في نص درويش هي الربط بين عدد من الجمل في إطار كتلة لغوية بواسطة التعلق به.

في المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا عن شجيراتنا، ونعد الضلوع التي سوف نحملها معنا والضلوع التي سوف نتركها، وهنا.. في المساء الأخير لا نودع شيئاً، ولا تجد الوقت كي تنتهي. كل شيء يظل على حاله، فالمكان يبدل أحلامنا ويبدل زواره، فجأة لم نعد قادرين على السفرية فالمكان معد لكى يستضيف الهباء.. هنا في المساء الأخير نتلى الجبال المحيطة بالغيم: فتح وفتح مضاد... إنغ (أحد عشر كركبة).

فالجار والمجرب (في المساء الأخير) المنتصد لهذا المقطع تكرر بمعدل ثلاث جمل إلى خمس (في بقية المقطع) بحيث تشكل دلالة على المساء (إطاراً محيطة) بعدد من الجمل الفعلية؛ لا يجمع بينها سوى التوازي المعنوي (زمن المساء) والتوازي الدلالي (التشاكل) (٢٠) فنجد القطع والعد والوديع والإيجاد والتعلم) والجامع الواضح بينها هو للفاعل الواحد (نحن) وهكذا يحدث التشاكل المزدى إلى شامك السياق والتعقيد الدرامي للتركيب.

٢٤ وفي المقطع نفسه نلاحظ ظاهرة أخرى في شعر درويش تؤدي إلى تجنيد الجملة معنى التطويل أو الدرهل الذي ينتج - في إطار الطريقة التي يستخدم بها التكرار - ففى قوله : «نعد

الضلوع التي سوف نحملها معنا والضلوع التي سوف نتركها، أسقط درويش فعلاً مقدراً بعد واو المعطف ؛ محمولاً على المنكسر في الجملة (نعد) ومعتمداً على تكرار صيغة الجملة (الضلوع التي سوف) ولم يختلف سوى الفعل المحمول على للتصوير في الجمعتين؛ وهو تحديداً الانحراف الذي أدى لقبول التكرار وإضافته الدلالية المتحولة من (العمل إلى الترك).

وهناك نماذج أخرى لأشكال مختلفة للإسقاط أو كما - يسميه البلاغيون الحذف يمكن متابعتها ومراجعة تأثيراتها الدلالية لمن أراد.

- إن ظواهر كثيرة يمكن متابعتها واستقراء دلالاتها المختلفة، ولكن المقام بنا ضيق؛ وأخشى أن تنظمت الخيوط الكثيرة التي تطرحها قراءته وذلك أوثر الشوق عدد هذا الحد أملاً أن كحاح الفرصة لاستكمال العناصر الأخرى للدرس في شعره . وكفى في هذا الشأن بالإشارة إلى المعنى للمام الذي تطرحه نصوص درويش؛ وهو ما أشرفت إليه بإرادة التسمية وإبراز الهوية فهى التي تحرك النص عده وتدير حركته.

أتوقف هنا على عود - ربما - قريب. ■

هوامش

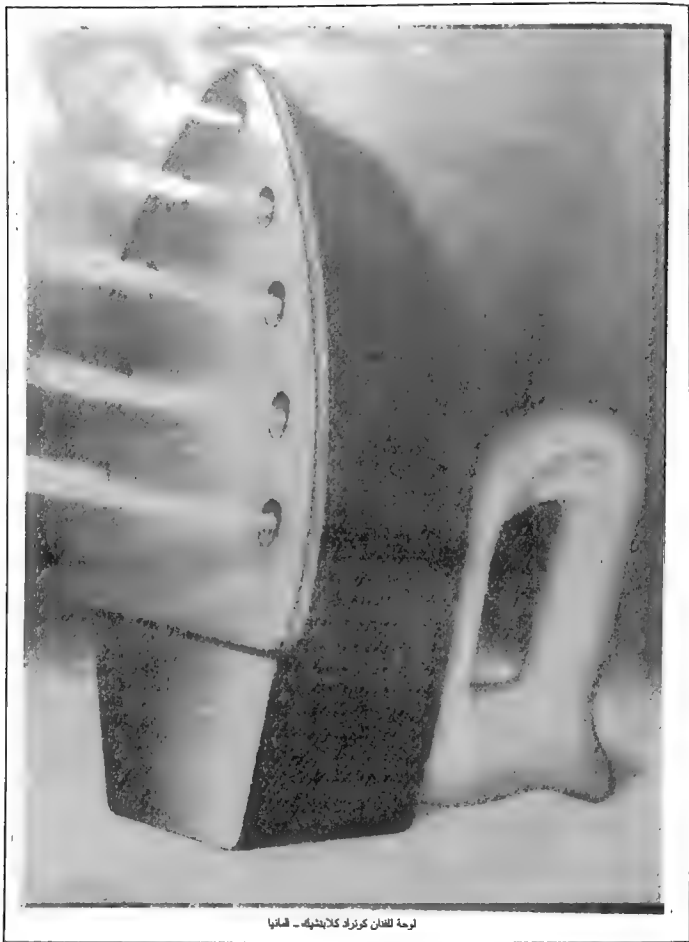
١- يمكن الرجوع في ذلك إلى صلاح فضل - علم الأملوب ميجالته وإجراماته - دار لمعارف ١٩٨٥ ؛ وعبد السلام السدى - الأسلوبية والأسلوب - سعاد الصباح ١٩٩٣ وجمعوها أو في الحديث في ذلك.

- ٢- محمود درويش - الأعمال الكاملة - دار العودة بيروت ١٩٨٧ .
- ٣- درويش - ورد أكل - الكرمل ع ١٩ - ٢٠ - ص ٨٧ - ١٠٤ نوفمبر ١٩٨٦ .
- ٤- درويش - أحد عشر كركبة - أدب ونقد ع ٩٨ - ص ٦٤ - ٧٢ القاهرة ١٩٩٣ .
- ٥- محمد صالح تاشقلى - خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش - فصول مجاد ٧ - ع الأول والثاني ص ١٣٩ - ١٥٩ أكتوبر ١٩٨٦ مارس ١٩٨٧ م .
- ٦- راجع السابق ص ١٤٢ .
- ٧- السابق ١٤٥ .
- ٨- السابق ١٥٨ ماض ٣٥ والملاحقة في الأصل للدكتور كمال أبو ديب ويمكن مراجعتها في فصول م ٤ ج ١ (الملاحقة) السلطة للنص) يوليو ١٩٨٤ .
- ٩- يمكن مراجعة هذا للتحليل في شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك بتحقيق محمد محبى الدين عبدالمعتمد م ١ ج ١ ط ٢٠ - دار الفرات القاهرة ١٩٨٠ ؛ ولعزل ذلك من كتب للنحو الأخرى . ثم تعليق د/ محمد حماسة عبداللطيف على ذلك في كتابه: في بناء الجملة العربية ص ٣٩٢ - ٣٩٥ دار القلم الكويت ١٩٨٢ والجملة الاسمية - القاهرة بدون تاريخ .
- ١٠- راجع في علاقة الاسم بالتجسيم ، الدكتور أبو ديب - الرؤى السبعة ص ٣٢٥ - الهبة العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٦ .
- ١١- راجع مفهوم التوازي وأثره في تمثيل النص الشعرى : باكوسن . قنانيا للشعرية ص ٣٧ ترجمة محمد لطفى ومبارك حوز تريقال ١٩٨٨ ومحمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم ص ٤٥ - دار الثقافة الدار البيضاء ١٩٨٩ .
- ١٢- راجع حماسة عبداللطيف - في بناء الجملة العربية - ص ١٣٦ - ٢١٣ .
- ١٣- راجع السابق ص ٧٦ - ٨٠ .

محمود درويش

١٤. السابق وكذلك شام حسان - اللغة العربية
مطابقاً ومبنيها ١٧٧ - ٢٦١ .
- ١٥ - من المعروف في النظر البلاغي أن الأسلوب
الإنشائي هو المسبوق بنفى أو نهي أو
استفهام؛ وأن الخبر هو الذي لم يتصل بواحد
من أساليب الإنشاء.
ويمكن مراجعة ذلك بالتفصيل في (الإيضاح
- في علوم البلاغة للخطيب القزويني) من
ص ١١٩ - ٣ .
- ١٦ - راجع صالح الشنطي - سابق ١٤٤ .
- ١٧ - راجع السابق ومحمد العبد - للغة والإبداع
الأكبسي من ص ١٤٩ - ١٧٦ (تسارح
الأكبولوجي والأستلنسي في الخطاب
الشعري - نموذج محمود درويش) .
- ١٨ - صالح الشنطي - السابق ١٤٤ .
- ١٩ - راجع كمال أبو ديب - لغة الفجاء في
قصيدته للحدائق - فصول ٨ ع ٣ / ٤ من
ص ٧٧ - ١٠٥ ديسمبر ١٩٨٩ .
- ٢٠ - راجع في دلالة هذا المصطلح محمد مفتاح -
تطليل الخطاب الشعري من ص ١٩ - ٣٠
المركز الثقافي - ط ٢ الدار البيضاء، ١٩٨٦ .





لوحة للذئبان كورنراد كلاينبروك - ألمانيا



ثنائية

الأرض /

المراة

وانتهاك

المقدس

قراءة في ديوان

أعراس

عبدالعزیز موافی

طبقاً لقانون التحدى والاستجابة، فإن مواجهة القضايا المصرية في تاريخ الشعوب، تتم نتيجة لبروز دافع النفس لمواجهة خطر يهدد وجودها. وهذا الدافع هو الذي يشكل مقدار الاستجابة العاطفية للطرف التاريخي عبر ذكورة الجماعة. وهذا، يبدأ الدافع / الماقر في التشكل ضمن إطار مفهومي، ليتحول إلى نسق فكري للجماعة، يشكل نظرتها إلى العالم. وفي هذه اللحظة التاريخية، لحظة التحدى، يتأسس داخل الذكورة للجماعة ما يمكن أن نسميه بـ (أيدولوجية الخطر)، حيث يتم طرح الصلاقة بين الذات والآخر، ثم يتم تحويلها إلى نسق من الأفكار والآراء، لتصبح (عقيدة وجود). وهذه العقيدة تتميز بشدة بنائها الفكري، مقارنة بضخف موقف الجماعة الأمادي. فالأقليات الدينية... على سبيل المثال... حين تشرعن لخطر تاريخي، فإنها تتحول عن بنائها الرطلني باتجاه بنائها المتعدي، حيث يصبح الدين... في لحظة الخطر... هوية. أما في لحظات الشتات / المنفى، فيزول الهوية تتجه في عملية عكسية، بحيث تستحيل داخل ذكورة الجماعة لكي تصبح ديناً. أي أنها... الهوية... تنتقل من العرقي إلى الديني، ومن اليومي إلى المقدس. فإذا حاولنا تأكيد ذلك للتصور من خلال مثال شهير للشتات، فإننا نجد في تاريخ الشتات اليهودي... مثلاً... كيف أصبح هذا

الطرف هو المكون الأساسي للشخصية اليهودية، كما يحق لنا أن نتساءل: أكان من الممكن، دون شرط الشتات / المنفى، أن تنتقل من اليومي إلى المقدس أسماء مثل: راحاب وأستير وراعوث؟ ناهيك عن تحول كل منها إلى أسطورة.

إن، فمن حين نطرح مفهوم للتحدى والاستجابة للتاريخيين، إنما نعرض بالضرورة لمفهومي: الهوية، والمقدس، والهوية، طبقاً للتصور الفلسفي، هي حقيقة الشيء من حيث نموه عن غيره، وتسمى أيضاً وحدة الذات. كما أن فلسفة الهوية بوجه عام، هي (كل نظرية لا تفسر بين المادة والروح، ولا بين الذات والموضوع، وتنتظر إليهما على أنهما وحدة واحدة، لا تتفصل) (١) إلا أننا حين نذكر الهوية، فإنه لا يمكننا... في المقابل... أن نتجاهل مفهوم التمايز، لكي يؤدي الجمع بينهما إلى مفهومي الوحدة والاختلاف. فالهوية (ترصد الثابت والمشارك بين الأشياء أو الأحكام، أما التمايز فيشير إلى اختلافها، وعدم تساويها وتمايزها) (٢).

فإذا كانت الهوية في حالات الشتات / المنفى تنتقل من اليومي إلى المقدس، فما هو مفهوم المقدس؟ على المستوى الفلسفي، المقدس (هو كل ما يتصل بالأمور الدينية، فينبعث في النفس احتراماً ورهبة، ولا يجوز انتهاك حرمة) (٣). أما

على المستوى اللغوي، فهو في مادة قسم (اسم ومصدر بمعنى الظاهر والظاهر، والتقديس = التطهير)^(٤). ويدراسة المستويين: الفلسفي واللغوي، فإننا نستنتج أن المقدس عادة ما يمثل فكرة، لكنه لا يعبر عن واقع. فالطهارة التي نضيفها على المقدس هي طهارة تجريد، لا طهارة واقع. وبالتالي، فهي أسلوب نظر إلى الشيء، وليست صفة لازمة للشيء في ذاته. فالبحر مقدس في العقيدة الهندوكية، لا لأنه مقدس بالضرورة، ولكن لأن أفراد الطائفة الهندوكية يرونه كذلك. ولأن القداسة ترتبط بطهارة التجريد، أي داخل الفكر المجرد، فإن انتهاكها لا يشترط لإتمامه أن يتم عبر فعل مادي، بل يكفي أن يتم هذا الانتهاك عبر الأفكار المضادة لطبيعة القداسة. ومن هنا، لم تكن محاكم التفتيش تؤثم أفعالاً تنتهك المقدس، ولكنها كانت تؤثم أفكاراً، لمجرد أنها تصور أن تلك الأفكار يمكن أن تنتهك المقدس.

ومن خلال المقدمة السابقة، يمكن لنا أن نتعامل مع الجماعة الفلسطينية، باعتبارها داخل إطار الشذات/ المنفى، الذي يفرض عليها أن تتبنى نسقاً من الأفكار تترفع عن أرض الواقع إلى سماء المقدس. ويصبح بحث تلك الجماعة عن هويتها، ليس ضرورة حياة، بقدر ما هو شرط وجود. وبالتالي لا يصبح الوطن - أو الأرض - مجرد واقع تم استلابه، لكنه يستحيل إلى فكرة، تشكل سقف وجود

الجماعة في أعلى درجاته. فالأرض ليست شرطاً تكون الفلسطينيين بها، بدليل أنه يحيا في منفا، لكنها شرط لوجوده بالمعنى الأنطولوجي، للكلمة. ولأنه لا يمتلك الأرض بالفعل، وبالتالي لا يستطيع أن يموت دفاعاً عنها، إلا أنه يمتلك فكرتها، وبالضرورة فإنه سوف يطرف في تقديسها. فالأرض هي حاملة التاريخ (أي الماضي للخاص بالجماعة)، و(فكرة) الأرض هي حاملة للوجود الإنساني عبر الزمن بأكمله، كما أنها باعثة الهوية للروحية لهذا الوجود.

وعندما يتحول الوجود إلى فكرة، فمن الضروري أن تستحيل تلك الفكرة، لدخل الذاكرة الإبداعية للجماعة، إلى فن. وتحت شرط الشذات/ المنفى، يصبح الشعر - بالضرورة - متقدماً على الفنون الأخرى، وموطناً بتجسيد تلك الفكرة المجردة، وتحويلها إلى وقائع جمالية مرة أخرى، تقرب المسافة الشاسعة بين الحلم والواقع. فإذنا كانت الفكرة - بالأسلوبي الأيديولوجي - هي محور وجود الجماعة، فإن الفن هو محور حياتها.

وبينما العالم بأكمله يتحدث الآن عن (عصر الرواية) و(زمن الرواية)، فإن الفلسطينيين - على التحديد - لا يزال يعرض في عصر الشعر. لأن الرواية تتطلب واقعاً، والواقع بدوره يتطلب علاقات اجتماعية، وهذه تتطلب قانوناً

اجتماعياً وإيديولوجياً واحداً. أما الشعر، فيكفيه أن يفقد الإنسان الواقع، وأن يمتلك - في المقابل - العلم. ربما كانت قصيدة (وتحمل عبء الفراشة)^(٥). لمحمود درويش، هي أهم قراءتنا الدالة على زمن الشعر الفلسطيني، وعلى الإنسان الفلسطيني - الباحث عن هويته - في أن. فهذا الإنسان (حين يريد هوية، يساق بالبركان). أما الشاعر فإنه من خلال تلك القصيدة، هو الذي يقول: لا، ويعطي للفظ أسماء القربى، وهو الذي يشرح حاجساً فيجعي حراس الفراغ الساقطون من البلاغة. تنكسر سماء الماء لنشيد، حين يتضح للمصدر والتقيد وسوف يجنيه الشهداء من جدران لفظته الأخيرة، يطربهم فلا يمشون، ويجهته الفقراء، وهو لا خبز لديه ولا دعاء بقذ القمح المهدد بالجفاف. وحين تتسع لنشيد عيون العاشقات، فإن هذا الشعر نفسه هو الذي يستحيل إلى سماء من لهيب، وتصبح البلاد فضاء الكلى. وحين يموت وحده، تتركه البحار على شواطئها وحيداً كالحصى، وتهجره البراكين التي كانت تطبع صهيولة الدامي، ويفقدون العطر بعده، حينئذ يقول: لا

لا للمسرح اللغوي

لا لحزن هذا العلم

لا للمستحيل

ثنائية الأرض / المرأة وانتهاك المقدس

عن صيغة (الأرض)، وقد صارت المرأة هي الحامل النفسى لمفهوم المرض لديه. وبالتالي، فإن ثنائية الأرض / المرأة، قد تم اخذها في التراث العربى الجاهلى إلى أمادية المرأة، لتكتسب وحدها - إلى جانب الألهة الإناث - صفة القداسة.

وما زالت تكرر المرأة في التراث النفسى العربى حتى الآن، مرتبطة بخلال فعل (الوادة) - على أن هذا الفعل كان يعبر عن طبيعة تقديس العقيدة البدوية للمرأة، وليس تعقيرها. فالمرأة - في غياب الأرض - صارت رمزاً للقبيلة، وهى - باعتبارها حاملة لقيم المرض أصبحت أقرب إلى (التابو) القبلى، منها إلى الرمز. لذا، فقد كانت القبيلة تعد المرأة / التابو، خوفاً من انتهاك قدساتها أو تعرضها للنداسة الشتمائية. وكان من الطبيعى في مجتمع كهذا، أن تعطى قيمة للحب المعزى للمرأة على قيمة الاتصال الجنىس بها^(١٢). وبالتالي، فقد كان هذا الحب هو القاصدة، وهو الدليل في الوقت نفسه على قداسة فكرة المرأة. بل إن هذا الحب كان هو البذرة الأولى لظهور التصور فيما بعد، حيث كانت أهم صفات هذا النوع من الحب: الغناء في المحبوب، وحاول العبيب في كل الأشياء المحيطة بالمحب، ثم التلذذ بفكرة تمزيب الجسد. فالمرأة إذن - في التراث العربى - هي التي علمت الرجل التصرف، قبل أن يعلمه الدين ذلك.

وثنائية الأرض / المرأة عند محمود درويش، وإن كانت تعتمد على تقديس كليهما، باعتبارهما مصدرين للحياة، فإن هذا التقديس من خلال الفعل المضد

يتمحور عالم محمود درويش للشعرى حول رمزين أساسيين: الأرض والمرأة. وهذان الرمزان يتداخلان عنده، ويحدث نوع من التداخل بين الإنسانى والمكانى، حتى يصعب الفصل بينهما، ونحن في حاجة ماسة لتتبع ثنائية الأرض للمرأة في طبقات الوعى لديها من خلال تراثه الإنسانى العربى، كي نستطيع أن نفحص الاشتباك بين هذين الرمزين.

وثنائية الأرض / المرأة ممتدة في التراث الإنسانى، بأكمله. فكلتاها رمز للخصب، كما أنهما رمز للحياة. وبهذا للبدن الإنسانى يتم بالخروج من رحم المرأة، فإن المنتهى الإنسانى يكون دخولا في رحم الأرض، وكلتاها رمز للسكن (بمعنى السكنى)، ورمز للجاسد. وفي النهاية، فهما - داخل الذاكرة الفكرية - (الرعام) الذى تلقى فيها الطبيعة بذورها.

وإلى جانب الوعى الإنسانى بثنائية الأرض / المرأة، فإن طبقات الوعى العميقة لدخل الذاكرة العربية، تشكل الميراث النفسى لهذه العلاقة. ففكرة قداسة المرأة تستمد وجودها من ذلك الماضى البعيد، حيث كانت كل الألهة في الجاهلية، فيما عدا (هبل)، من الإناث^(١١). ومن البديهي أن فكرة الأرض في مفهوم القبائل الرعوية عامة هي فكرة غير مقسمة، نتيجة للتواصل المستمر. بل إن أفراد تلك القبائل ينظرون بعامل وإزدراء شديد للشعوب الزراعية. وقد انعكس ذلك على نفسية البدوى، الذى استحدث صيغة (المرض) بديلا

وتكتسب ملامحه انعكاسات ووقع هي أقرب ما تكون إلى الرموز. كنت أشعر أنى مستعار من كتاب قديم، يخلق في انطبعا غامضا لأنى لا أحسن قراءته^(٨).

إن هذا الوعى بالمأساة في السنينيات، يصل إلى أوجه في السبعينيات، حين يعانى تجسرة الفرية داخل المذائى العربية:

.. كلما مرت خطاى على طريق

فرت الطرق البعيدة والبرية

كلما أخيت عاصمة رميتى بالعقبة

فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار

كم أمشى إلى حلمى فتسبقتنى الفخاقر^(٩).

وهنا، يستبدل أحمد الزعتر الآخر / الإسرائيلى، الذى ارتكب مذبة كفرقاسم ١٩٥٦، وصاندرحه في التلقل بين مدن الأرض المحتلة، بالآخر / العربى الذى ارتكب مذبة تل الزعتر ١٩٧٦، وصاندر حقه في التلقل بين عواصم الأرض - غير المحتلة، فيخلل الوطن إلى الحقيقة:

وأعد أضلاعى فيهرب من يدى بردى

وتتركنى ضفاف النيل ميتعدا

وأبحث عن حدود أصابعى

فأرى العواصم كلها زيدا^(١٠).

(أعراس)

ثنائية الأرض / المرأة:

(الانتهاك)، يتأسس على أوجه الاختلاف بينهما، طبقاً لمطور درويش للشرى. فالأرض - عنده - تدخل ضمن إطار المقدس، ولكن نظراً لأنها ملوثة بالفضل، فإنه لا يتحارب على هذا الانتهاك، لكنه يرفضه، وهو يرفض هذا الانتهاك لكنه لا يبرره. أما المرأة، فتظل أقرب للتأثر، حيث إنها لا يمكن انتهاك قدسيتها الشعائرية عنده. حتى «رياء» المرأة اليهودية، تستحيل من خلال قصيدة (الحديقة الثامنة) إلى وطن للشاعر، وبالتالي تكسب قداسة الأرض، دون أن تخضع لقانون انتهاكها.

إن المرأة في التراث الشرقى تكسب قداسة ما، لأنها حاملة لقيم الشرف عند الرجل. لكنها عند محمود درويش، على العكس من ذلك، مقدسة لأنها تمارس فعل استواء للرجل، وبالتالي تصبح وطناً له، ويخضع ذلك أن تنتقل إلى المرأة قداسة الأرض، دون إمكانية تدليسها. وبينما كانت قداسة المرأة (بمعنى طهرها) في التراث الشرقى هي قداسة لفصل عن الرجل، فإنها عند محمود درويش قداسة اتصال به.

ومن أهم سمات المقدس في ديوان (أعسرأس)، مما يمكن أن نسميه بـ (ميكولوجية الأسماء). فأسماء الأعلام لا تستخدم كحلية وإغية داخل القصيدة، لكنها تستخدم كقيمة مضافة. والأسماء شاهد بنوب بحضوره عن غائب، لذا فإن استخدام الرصيد التاريخي والعاطفي لأسماء، سوف يتسحب بالضرورة من الشاهد إلى الغائب، الذي هو موضوع القصيدة. فإيضاف مزيد من القداسة على

الرجل، نجد أنه إما يتسمى باسم (محمود):

قد تزوجت جميع الفتيات
يا محمد

أو أنه يتسمى باسم (أحمد):

أنا أحمد العربي - قال

أنا الرصاص البرتقال الذكريات:

في الحالة الأولى، كان الرجل يمثل قيمة الاستشهاد، وفي الثانية كان يمثل قيمة مقاومة المصارع، ولأن الاستشهاد ومقاومة المصارع تتم بدرجة عالية من القداسة في الذكرة البشرية بشكل عام، فإنها داخل الذكرة الفلسطينية تتطلب قيمة مضافة، تجمع إلى جانب المقدس للضالي، المقدس الديني الذي يرمز إليه الاسم.

ومن خلال القيمة المضافة، التي يتسم بها استخدام الأسماء كرموز عند محمود درويش، فإن المرأة تكسب بدورها تلك القيمة أيضاً لتأكيد قداسيتها، دون أن يرتبط ذلك - شأن الرجل - بقيامها بفعل ما. وكأن تلك المرأة واجبة للتفكير من خلال النوع، لا من خلال الفعل، فهي مقدسة كونها امرأة:

عاشق يأتي من العرب إلى يوم الزفاف

يرتدى بذلته الأولى

ويقبل

حلبة الرقص حصاناً

من حمام وقرنفل

وعلى حبل الزغاريد يلاقي
(فاطمة) (١٧).

فالرجل حين يتسمى باسم (محمود)، فلأنه مقاتل، ولأنه سوف يستشهد. لكن المرأة تتسمى باسم (فاطمة)، لا لشيء إلا لأنها امرأة إن عدم ارتباط قدس المرأة بآتيانها بفعل، لا يعنى عدم قدرة المرأة على الفعل. على العكس، فالمرأة عند محمود درويش إيجابية بطبيعتها. وعند عدم صدور الفعل عنها، فإن ذلك لا يعنى لنتفاهه، لكنه يعنى كموته.

إن اسم المرأة عند مكون الفعل هو (فاطمة)، لكنها حين تقوم بفعل الاستشهاد فإن قداسيتها ترتفع درجة أخرى فيصبح اسمها خديجة، حيث تطو مرتبة الأم/ الزوجة على مرتبة الابنة:

أنا الأرض

والأرض أنت

خديجة

لا تغلق الباب

لا تدخل الغياب (١٨).

فاطمة - داخل الذكرة العربية - اسم يرتبط بمرز الابنة، وهي عادة مصب للفعل، أما اسم خديجة فمرتبط بمرز الأم/ الزوجة، التي يفزع إليها كل من الابنة والزوج وقت الشدة، وبالتالي هي مصدر لثقل الأمان. وهكذا، تتأكد قداسة المرأة، من خلال استخدام الرصيد التاريخي للأسماء، بحيث تصبح قيمة مضافة إلى قيمة النوع.

ويأتى الترسل بين المرأة والأرض - عادة - من جانب واحد، فالأرض هي التي تحل دائماً في المرأة، لكن العكس لا يحدث أبداً، إلا في حالة الاتصال الجنسي

ثنائية الأرض / المرأة والتمتع المقدس

حروف السلف، يعطى إيقاعاً أقرب للشذات
للتنقى، المرادف للشذات النفسى:

ينفتح الباب،

أخرج

ينقل الباب،

يخرج ظلى ورائى

لماذا أقول وداعاً؟

من الآن صرت غريباً عن
الذكريات وبببى (٢٠).

ولأن البيت الذى كان يحويها -
كمكان - هو بيتها لا بيته، فإن تعبير
(بببى) لا يقصد به المكان، لكن يقصد به
المرأة. وما من غارق - فى هذا الموقف -
بين تعبيرى (بببى) و(وطنى) - ولكى
يتأكد حلول الأرض / الوطن فى المرأة
فإن الفلسفى ينسب امرأته (أى أرضه)،
لكى يصاد رجال الأمن:

ألسنا أحياناً لولمناى رجال
الأمن

يا امرأتى الجميلة تقطعين
الثقب والبصل الطرى وتذهبين
إلى البنفسج

فاذكرينى قبل أن أنسى
بببى (٢١).

فهرحين يتناسى المرأة / الوطن لكى
ينسأ رجال الأمن، فإنه فى المقابل
يطلب من الوطن / المرأة أن يتذكره قبل
أن ينسى قدرته على الفعل.

وعند امتزاج (أنا) الشاعر بالأرض،
وامتزاج الأرض بالحبيبة:

أى تشيد يمشى على بطنك
التموج بعدى

..

أرجوك .. سيدتى الأرض ..
أن تخصبى عمرى المتمايل

بين سـؤالين: كيف؟
وأين؟ (١٧).

بل إن الأرض لا تتجدد - مجازاً -
عبر فكرة المرأة فقط، لكنها - مثلها -
تأمر جسداً أيضاً مع رجلها / البحر،
باعتباره فعل خلق:

وفى شهر آذار ينخفض البحر
عن أرضنا المستطيلة مثل

حصان على وتر الجنس

فى شهر آذار ينتفضج الجنس
فى شجر الساحل العربى

ولتموج أن يحبس الموج .. أن
يتموج .. أن

يتزوج ... أو يتضرع
بالقطن (١٨).

وفى موضع آخر، تتأكد أيضاً علاقة
الترايط بين الأرض والمرأة:

نعم تسمى الأرض سيدة من
النسوان

ثم تنام وحده

بين راحة اللقال (١٩).

والشاعر حين يشارف ربه، حقيقته
الناثمة، فإنه لا يصح أنه انفصل عن امرأة،
يقدر إحساسه بانفصاله عن وطن. فالإجاز
الشديد فى التعامل مع اللثة، وتطعيم الحمل
مع نقى الروابط بينها من خلال نقى

بين الرجل والمرأة، ربما كان تفسير ذلك
أن الأرض منتهكة بالفعل، ومحمود
درويش يريد لمقدمه الخاص (المرأة)
أن يظل خارج حدود هذا الانتهاك. لذا،
فإن (أنا) الشاعر حين تكحد بالأرض،
فإنها تسعى إلى المرأة كى تنظر، ثم
تعود إلى الفرائط مرة أخرى:

أنا الأرض منذ عرفت خديجة

لم يعرفونى لكى يقتلوني

بوسع النسيات الجليلى أن
يتصرع بين أصابع كفى
ويرسم

هذا المكان الموزع بين
اجتهادى وحب خديجة (١٥).

وتتداخل الأرض مع المرأة أحياناً،
حتى تصبح المرأة أحد عناصرها، حيث
العصر الآخر هو الأفكار. وحين تمتزج
المرأة بالأفكار، فإنها بالضرورة تمتزج
بالفلسفة التى هى وصاء تلك الأفكار -
وبمجرد أن تصبح للفلسفة كأداة للحواسل
مع المسائل، تصبح معها المرأة:

إنه الرمل

مساحات من الأفكار والمرأة

...

ضاعت لفظتى وامرأتى
ضاعت (٢١).

إن محمود درويش يرى الأرض على
هيئة امرأة دائماً، فإنه كثيراً ما يخاطب
الأرض مصبوبة بكلمة (سيدتى)، طبقاً
لبرونو كولن القديسة:

سيدتى الأرض

أنا الأرض، والأرض أنت .

فإن مبدئي الحلول ووحدة الوجود
يسمجان على العلاقة بين أنا الشاعر
وعالمه النفسي، الذي يتشكل من
عنصري الأرض والمرأة. ودخل هذه
الثلاثية (الأنا - الأرض - المرأة)، فإنه
في مقابل (أنا) الشاعر تصبغ الأرض
ريدف الـ (هو)، في حين تتحول المرأة
إلى (الأنا الأعلى). لكن عند غياب المرأة
من هذه العلاقة الثلاثية، مع بروز ثنائية
الأنا / الأرض، فإن الأرض، كانعكاس
شرطي لغياب المرأة، تنقل من الـ (هو)
إلى (الأنا / الأعلى)، وتكتسب درجة
أسمى، أي تتحقق بالمقدس غير
المنتهك:

أنا الأرض أيها الذاهبون إلى
حبة القمح في مهدا

أحرثوا جسدي

أيها الذاهبون إلى جبل النار

مروا على جسدي

أيها الذاهبون إلى صخرة القدس

مروا على جسدي

فالأنا حين تمزج بالأرض، كتصاميم
الأرض، ليصبح الجسد - مثل الأنا - هو
القابل للانتهاك. لكن حين يذوب الجسد
في الأرض، فإنه يتلاشى، ولا يبقى في
النهاية غير الأرض وحدها. لذا، فإن
ذاكرة الأنا لتذكر تلك الحقيقة، وتزهر
الأرض تحزن لما يفقد عليها قديستها:

أيها العابرون على جسدي

لن تمرأ

أنا الأرض في جسد

لن تمرأ

أنا الأرض في صحوها

لن تمرأ

أنا الأرض. يا أيها العابرون

على الأرض في صحوها

لن تمرأ

لن تمرأ

لن تمرأ (٢٢).

فالجسد الذي يرتبط بالأرض ويذوب
فيها، ليس مجرد جسد، لكنه عالم بأكمله
يتم اختزاله في الجسد ظل الأنا، على
الواقع، وهذا الواقع لا يمتلي بالبشر، لكنه
يصبح بالتهنئة:

إن في حنجرتي عشرة آلاف

قتول يطليون الماء

إن في حنجرتي خارطة

الحلم وأسماء المسيح الحي

إن في جثتي الأخرى فصولا

وبلاء (٢٣).

على أن الأرض لا ترتبط برمز
المرأة دلماً، وكذلك الأنا. فهي أحياناً ما
تتحرر منهما معاً، لتدخل في علاقات
ترابطية مع رموز أخرى، مثل تجليات
لها، مثل: الدم - للسونو - إلياسمين -
المخم - السفى - الطيور - المصافير -
للرغيف - الطحين - السنبلة إلخ.
ومن الواضح أن الأرض حين تتخلي عن
رمزى الواقع - للمرأة - الأنا، فإنها تتجلى
في أحد عناصر الطبيعة، حيث إنها
تتحرر من سجنها بالانطلاق في الطبيعة.

وهذه الأرض، على الرغم من أنها
سجينة، إلا أن الذات الفلسطينية حين
تتحد عنها، فإنها تعاني من الأسر، رغم
الحرية الظاهرية التي تتمتع بها:

ليتلى كنت طليقاً في سجون الناصرة
وبالتالي، فإن تلك الذات حين تعاني
سجنها خارج الأرض، يصرح
الفلسطيني:

إن الوقت لا يخرج مني

فتبادلت وقلبي مدناً تنهار من
أول هذا العمر

حتى آخر الحلم .. (٢٤).

ومن الطبيعي أن تلك الذات سوف
تدرك أنها تعيش خارج الزمان، حين
تعيش خارج المكان. بل إن الحرية تصبح
داخلية، أي داخل الجسد:

ليس هذا زمني

لا ليس هذا وطني

لا ليس هذا بدني (٢٥).

على أن الصبغة خارج الزمان
والمكان، أي خارج التاريخ، هي التي
تكلف شكل انتهاك الأرض عند مصود
درويش. لذا، يصبح البحث عن البديل
مستورياً، من خلال مبدأ حلول الوطن
في الأشياء. فإذا كان الوطن يحل في
المرأة، فإنه قد يصبح عند الفنان هو
الرسم بالأمم:

كان الرسم بالأمم وطن

..

العجز الذي يأخذ شكل الوطن -
البوليس

ثانية الأرض / المرأة والتمتع المقدس

هل كان الوطن

انطباعاً أم صراع؟

وضياعاً أم خلاص؟

كان يوماً غامضاً .. (٢٦).

فالتساؤل عن الوطن، الذى يؤلفه المعجز والبوليس، نظراً لأنه يفقد إمكانية الإجابة، يؤدى إلى النتيجة التى يصل إليها الشاعر، وهى أن الوطن - كمكان غامض - ليس أكثر من يوم غامض بدور.

وهذا التراسل ما بين الزمان والمكان، يمبر عن حركة التاريخ داخل ذاكرة الفلسطيني، حيث التاريخ لا يعنى إمكانية حياة، لكنه يلبى إمكانية وجود.

تلك هى آليات حركة الأرض بإزاء المرأة من ناحية، ومع الأنا من ناحية أخرى، حيث مارس ثنائية التقديس/ الانتهاك عبر الدوران. وتظل المرأة متعالية على فعل الانتهاك، بينما تحمل الأنا صليبها لكى تتحمل عن الأرض كل خطايا الماضى. إلا أن ذات الشاعر الفلسطيني تحبب (أنهاء) الهاربة فى قطارات اللغة، من عاصمة إلى عاصمة، ومن منفى إلى منفى. وكان الشاعر الفلسطيني لابد أن يستشهد فى اللغة، كى يمارس وجوده فعمل للخلاص:

وموت وحده. سوف تتركك

الحار على شواطئها

وحيداً كالحصى. ستفر منك

المكتبات، السيدات، الأغنيات

شوارع المدن، القطارات،

المطارات، الهلاك تفر من يدك

التي خلقت بلاداً للهدل (٢٧).

المراجع والهوامش:

- ١ - المعجم للنفسى المتفصر - دار للتحكم - مرسكو - مادة قسفة للهوية - ص ١٤٠.
- ٢ - نفس - مادة الهوية والتميز - ص ٥٥.
- ٣ - المعجم للنفسى - مجمع اللغة العربية - مادة مقدس - ص ١٨٩.
- ٤ - مخدات الصحاح - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مادة (ق د س) - ص ٥٢٤.
- ٥ - ديوان أمريس - محمود درويش - دار العودة - بيروت - ط١ (١٩٧٧) - ص ١١٧.
- ٦ - نفس - ص ٨.
- ٧ - نفس - ص ٤٠.
- ٨ - محمود درويش / شاعر الأرض المحتلة - رجاء اللطفى - كتاب الهلال - العدد ٢٢٠ - ص ١١١.
- ٩ - ديوان أمريس - ص ٤٤.
- ١٠ - نفس - ص ٤١.
- ١١ - الإلهات الثلاث: اللات والعزى ومناة، كان العرب يمتدونها بنت لله. وفى هذا نزات الآيات: «أوليت ثلاث والعزى، ومناة الثلاثة الأخرى. أنكم الذكر وله الأنثى. تلك إذن قصيدة عيزى» لدمج ١٩ - ٢٢. قنطر

(اليهودية فى العقيدة والتاريخ) - عصام

الدين حنفى ناصب، ص ٤٦.

١٢ - من كتاب: أخبار النساء لابن القيم الجوزية

- مطبوعات المعية - بيروت:

قبل لأحرى: ماكنت تصنع لو ظفرت بمن تهرى؟

قال: أمتع عيني من وجهها، وألقى من حديثها، وأستر منها ما لا يحبه الله ولا يرضى بكلمة إلا عند حل - ص ٤٣.

- وقال آخر: حديث طويل، وأحسث كليل، وإرثه ما يكره الرب ويفقطع به الحب - ص ٥٣.

وقال ثالث: طلع للعب فى لجامها، وأصغى لشيطان فى أنفها، ولا لفسد يضع عثرة سكين فم يبقى نهما عاره، وينشر قبحه فى ماحة تنفذ أذنفا إلى إذن لدم، ولم يادلى كريمة - ص ٥٥.

١٣ - ديوان أمريس - ص ٧.

١٤ - نفس - ص ٨٢.

١٥ - نفس - ص ١٠٤.

١٦ - نفس - ص ٦٣، ٦٧.

١٧ - نفس - ص ٨٨، ٩١.

١٨ - نفس - ص ١٢٢.

١٩ - نفس - ص ١٣١.

٢٠ - نفس - ص ٤٧.

٢١ - نفس - ص ١٠٦.

٢٢ - نفس - ص ١١٣.

٢٣ - نفس - ص ٢٩.

٢٤ - نفس - ص ٢٩.

٢٥ - نفس - ص ٣٤.

٢٦ - نفس - ص ٧٣، ٧٤.

٢٧ - نفس - ص ١٢٤.





محمود

درويش

ومواقفيت

القصيدية

جماليات الزمن النصي

مقاربة وصفية سيميائية

عبد الله السمطي

توطئة:

ق .. يستهل محمود درويش
رأبته: «أساة الدرج - ملهة
للصنعة، بقوله: ..

عادوا

من آخر النطق الطويل إلى
مراياهم .. وعادوا

حين استعادوا ملح إخوتهم
فراوى أو جماعات، وعادوا

من أساطير الدفاع عن القلاع
إلى البسيط من الكلام^(١).

الفعل (عادوا) الذى يكرره درويش
بشكل متواتر فى قصيدته يوحى بأن هذا
الحدث تم وانتهى، فالفعل ماضى مسند
إلى واو الجماعة، والشاعر هنا مراقب
لهذه العودة، رآها شعرياً، لقد عاد
الأهل إلى وطنهم، وبوا يرتبون هواءه،
وينظّمون تفاصيله، الفعل المسند إلى واو
الجماعة (عادوا) يمثل ذروة الانتظار عند
محمود درويش الذى ما فتئ يلح على
فعل العودة والرجوع، فعل مستقبلى
مؤجل دلفاً فى شعره^(٢).

هذا فى هذه القصيدة ينتهك درويش
هذا المستحيل، يلغيه تماماً، يتجاوز زمتياً
الشاعر يعرف أن هذا الفعل تم من خلال
زمن نصه، من خلال مخيلة النص التى
تشارف تسمى الحلم والرؤيا، وتوسل
للزمن بواقعه ولأحداثه وشخصه.

إن «طموح القصيدة يمتد من نقطة
غير مرئية فى المستقبل حيث تتحقق
العودة إلى الوطن المحتل، رجوعاً إلى
بده الخليفة عبر أزمنة تاريخية متعددة،
تفكزل الأبد فى لحظات تسع الزمان
لتحصل الذات الفلسطينية فى النهاية إلى
زمن العودة، واستعادة ذكرىات
المنفى^(٣). وفى هذه المثابة فإن العودة
تتكمّل تماماً فى القصيدة، العائدون
يقبضون بحنينهم على هذا الوطن،
يمارسون حريتهم السلبية بعفوية، وهنا
يذكر درويش قوله المتكاسى بتكراره عبر
القصيدة: ..

«والأرض تورث كالثقة،

هذا يعطى درويش للأرض - المكان
بالأحرى - زمناً خاصاً يفارق الزمن
الواقعى، السامى، زمناً يحطه يتخلى عن
هذا الترتيب الثلاثى المستقيم للزمن،
ويكتشف زمنها الدائرى، السطلى،
المتعدد، وذلك باقتراحها باللغة، وتشبيهها
بها، فاللغة آنفـهـى بيت التكوين
والصيرورة معاً «إنها ما يضمن إمكان
الوقوف وسط موجود مكشوف، فحيث
تكون لغة يكون عالم، وحيث يكون عالم
يكون تاريخ، واللغة من هذه الوجهة
تضمنن للإتسان أن يكون على نحو
تاريخى، إنها تلك المائدة التى تملك بين
يديها أعلى إمكانات الوجود
الإنسانى^(٤).

وحين يشبه الشاعر الأرض باللفة فإنه يعطيها دلالاتها، وبهذا تصبح الأرض ذات زمن خاص، ينتقل الشاعر به إلى شام، وقبما وغب، ثورث ويحدث بها ساكنوها. إن الزمن الشفلاق الذى يهيمر كل الأزمنة داخله، يحمثل فى الشعر، والشاعر بالتحالى لا يعيش فى المكان بقدر ما يعيش فى الزمن، الزمن هو مجاله الحيوى، الفضاء بصيرته، حيز مخيلته، وعلى هذا الحد فإن ما يصوبله شعرياً لا يتأتى بالضرورة من استلهم جزئيات المكان والتحديث فى جمالياته، بل فى ما يتولد عن هذا المكان من أزمنة شاسعة، ومن لحظات مأنوسة متعددة، يتشاقق عنها وعلى إيداعى طريف، فالنوسم فى الزمن، توسع فى تلمس الخلود الأبدى، الخلود الذى تتوارى كل الأمكة فى خلفيته.

وحين يفكر الشاعر زمنياً، فهو فى هذه العبارة يستأنس بأزمنة مضت وأزمنة سجيء، يستأنس بأعمار دالت وأعمار تتخلف ومحمود درويش حين يعضى فى زمنة الخاص الذى تطرحه قصيدته يبدى قدراً كبيراً من الانفلات المكانى وعدم للرسوخ فى محل ما، أو بقعة معينة، كأن وطنه يعضى فى الزمان المطلق، يحمله فى نشيده، ينقله إلى لحظاته الأسطورية، إلى فضاءاتها الموجلة.

كيف توصل محمود درويش إلى هذه المجاوزة، كيف قطع ارتقابه وقلق انتظاره المتطلع دلفاً فى شمره إلى العودة فى غد طامح؟ وفى مستقبل أمل؟ هذه القراءة نحاول تبيان هذا الزمن للصنى وتعدد جمالياته عبر الارتكاز على منهج وصفى سيميالى، نتغنياً به الوقوع على أبرزفاعليات هذا الزمن الأسلوبية بالرصد والتأويل، وتكفيذ ذلك فى شكل متمازج بين الإحصاء والتدليل، وبين تدبج الدوال وتواشجها لشمجى للزمنى والتأمل عبر ذلك فى شاعرية الزمن النصى ودلالته.

- ١ -

.. يقول هايدجر: إن الزمان هو الأفق الترانسندنتالى للمعالى الذى ننظر منه إلى السؤال عن الوجود... فإذا ما اعتبرنا أن النص الشعري - بوصفه وحدة كالبجارية مطبوعة متعينة -؛ بمثابة وجود نصفى إليه، نظمعه ونحسه، فإننا نسائل هذا الوجود فى قرابتنا بشكل زمانى، خاصة أن بنية هذا النص تنهض أساساً على زمينة ما، تكمل فى مراقبة للتطور الدلالى للكلمات، وفى استعمار تاريخيات الكلمة فى السياقات المختلفة، فضلاً على مراقبة الزمان نفسه دلاليًا، بشخصه وأحداثه وأساطيره، ومن وجهة ثانية فإن تركب الجمل الشعرية

وتراصفها سياقياً واستبدالاً يتم عبر نمق ما تشكله زمينة هذا التركيب، وترتيبها، وتكراره، وإظهار إيقاعاته، فى سكنها وحركاتها، اختزالها وتضدها.

كذلك يرتبط الزمان جوهرياً بالشاعر فله -علاقته الوثيقة بالعالم الداخلى للانطباعات، والانفعالات والأفكار، وللزمان بهذا الوصف هو معطى من معطيات الوعى المباشر، وهو أكثر حضوراً من المكان، بل من أى تصور آخر كالسببية أو الجوهر، فكانه لاخبرة هناك إلا إذا كانت تسم بطابع زمانى^(٥).

إن الشاعر بالتحالى لا يراقب زمنة فصب، بل إنه يراقب التاريخ فى توجهه وانطفائه وفى صياغة لفاته المأسورية، وفى لحظاته السفحطة، الشاعر يرى ويرصد، يكتأ ويحلم، وهذا هو جوهر الفن الذى هو -تحرر من أسر الزمان اللتدابى إلى الزمان الحر الذى يتجه العمل الفنى، بل إن الفنان فى عمله يعيش تجربة خاصة من الزمان، فهو زمان يخلف فى بنية وتكوينه وتركيبه عن الزمان الموضوعى الذى يعيشه فى العمل لأنه لا يقوم على التراتب المنطقى، وإنما يقوم على الحرية، وهذا الطابع الخاص للزمان الذى يعيشه الفنان أثناء عملية الإنتاج الفنى يعكس على العمل الفنى^(٦).

ذلك لأن الزمان هو شكل تجربتنا الداخلية التي نعيشها كاحدة في لحظاتها القصيرة التي نعيشها، وإذا كان الشاعر لا يحس بحريته للتكامل إلا في مكانه الذي يحب ويألفه، ويستشوق تفاسيله، فإنه في حاجة دائمة إلى ترقيق خاص يحدده هو، ويطلق صوبه حواسه، وهذا يجد الشاعر مبتغاه في توقيت كتابته قصيدته، في لحظاته الإبداعية ذات التوقيتات الغامضة للزمان العام. وهذا لنا أن نقرر أن هناك فارقاً بين الزمان الفيزيائي العام هذا وبين الزمن في النص الشعري، فإذا كان الزمان يعبر عن التاريخ، ويمضي دائماً في خط مستقيم ذي أبعاد ثلاثية، تاريخية، ومعنى مغزلاً في أناته، فإن الزمن النصي يكرر هذا الترتيب المهرود، ومعنى متغزلاً في شكل لاسمالي في توقيت الكتابة نفسه، يصبح للزمان مسرحاً لحركاته وسكناته، وهذا يمزج الشاعر دائماً بين تهديات المكان وتهديات الزمان باعتبارهما زمناً شعرياً له حضوره في فضاء الصفحة، في قران إبداعى يوائم بين اللحظة واللحظة، الاستعداد والديمومة، للتجاوز والتعاقب، للتخالي والتوالي، للسكونية والحركية، للثبات والتغير، للكلونة والسيور^(٧).

ولم أهبدا بشعر درويش في تمثله هذا
الزمن الخاص، تصفى لقوله:-

أُدَاعِبُ الزَّمَنَ

عَامِرٌ يَلَافُ حَصَانًا

وَأَلْعَبَ بِالْأَيَّامِ

كما يلعب الأطفال بالخرز
المثلون

إلى احتفل اليوم
 بمرور يوم على الزوم السابق
 واحتفل غداً بمرور يومين على
 الأمس
 وأشرب تخب الأمس
 ذكرى اليوم القادم
 وهكذا.. أوائل حياتي^(أ).

(الديوان / ٣٩٦)

فكما يجتدي من هذا القطع فإن
الشاعر بمثابة لاعب بالألغام يلهو بما في
نفسه، ويبدل ويغير في ترتيبها، سواء
كانت ذكرى ماضية، أم ذكرى قائمة،
ولكن أن ما يوحى به الشاعر هو قصد
الغفلت من هذا القيد الزماني المحسوس،
تجاوز الزمن، وتوابعه المتعبة، ملاطفة
لهذا الزمان الرلكن الجامع، تحويله إلى
شيء بسيط (خرد ملون) إلى شيء يدي
الأطفال، وهكذا تتواصل الحياة الشعرية.

— Y —

إن الميكانيكيزم الشعرى عند درويش
يخلق عبر إطار درامى، متجانس دائماً،
كوتير، فهو لا يلجأ إلى تقنية ما دون
أخرى أو ينجز نفسه على مركزيات
مستاكرة، إنه يصنع من التضاد للثنى
مزيماً شعرياً مدحفاً، حيث يتألف اللغائى
مع البصرى الحوارى، والسردي للكانئ
مع الاستعارى، والكانئ مع الزمانى،
مع الاحتفاظ بجماليات كل منهما، ويشأ
ذلك فى بقية مترابصة تستثمر المنجز
الثنائى للثنى والبصرى فى الشعر
والدراما والسندما، وبعبء أسطورى لافت،

لا يذهب للأسطورة كي يوظفها، أو يقطع
بشخصيتها، بل ليؤسرها من جديد في
مقابل أسطوره الوقائع المعاصرة،
ويلاجها في الزمن الأسطوري الطليق،
ويأتي ذلك بدور من مهابة الظاهر
وإظهار الباطن، بالوضوء والعمعة،
بالحضور والغياب، بالساقى والاستبدالى،
بالتذكر والحكى، بالاسترجاع والاستباق،
كفك يصنع درويش عبر ذلك كله
زمنه الحسى؟ كيف يؤسسه ويشعره؟

إننا نغرقنا في قراءتنا الخطاب
الدرويشي بين زمن القول الشعري وبين
المسرود الشعري فإننا نقع على جملة من
النقاط بادية، تتمثل في:-

أ - أن القصاد الأولي لدي محمود درويش كانت ذات بعد زمني واحد، بمعنى أنها تحمل دفقة أحادية، تتحدث دائما عن الحلم بالمستقبل، وذات صوت أحادي، حاد الثبرة، كذلك كانت تتميز بالقصر نوعاً ما بالمقارنة بقصائد درويش في دوليته الأخيرة.

ب - أن هذه القصائد الواردة بالداويين الأولى خاصة (أوراق الزينون - عاشق من فلسطين - آخر الليل) تتحدث سردياً عن واقعة، أو حدث فردي أو جماعي، لكنه حدث أحادي، يكتبه الشاعر من منظور أحادي وبالتالي فإن حركته لا تتوغل في الزمان، لاتتعدد زمتياً، لاتحمل أساطيرها الخاصة، بيد أن ذلك كان تيمناً للمرحلة الشعرية التي خبرها الشاعر.

جـ - لا نقول هذه القصائد الأولى سوى مضامينها الأولية، الظاهرة، وبالتالي لم تصنع لمفرداتها أبعاداً دلالية

أى شيء

أى شيء

لهادية، لجزيرة، لسفينة، لنهاية
لأذان أرملة، لأقبية، لخمسة^(١).

وبهذا المعنى فإن قسامة زمن
للمستقبل فى شعر درويش ستقفنا على
عناصر سيمائية دالة يصل عبرها الشعر،
ويشتغل من خلالها الشاعر بحدسه
الخاص، حيث إن كل حدس للمستقبل
معبأة وعد بأعمال لا يحيط بزمان هذه
الأعمال، فيحصر هذا الحدس فى تخيل
تعاقب وتناقض الآتات الفاعلة، إن توقع
المستقبل معناه تحديد قاطرته، متناهين
فواصل الكسل والحب والتسوية، ومعناه
عزل مراكز سببياته معترفين على هذا
الحدس بأن السببية النفسانية.. تعمل
بقفزات لفخفخ فوق الأوقات غير
المجدبة^(٢)، وبالمآ ما يقفز درويش
بشعره إلى أوقاته، وإلى توقع مستقبل
مجد، يحقق به قصيدة متميزة فى السياق
الشعرى العام، تملك إنشادها للدرامى
وبخائليتها الشجوة المجادلة.

إن الحديث عن المستقبل عند
درويش بأخذ عدة صيغ:

١ - بأفعال المضارع للمسبق بالسوى أو
سوف.

٢ - بأدوات الشرط (لو- إذا) والتعنى
(ليت) وأدوات مثل: عندما- لما-
حينما- حالما- الخ.

٣ - بأداة الاستفهام (متى).

٤ - بأفعال الأمر.

تتصل بزمونية هذا الخطاب، وتبرز
بوصفها محفزات جمالية دالة لدخل هذا
الخطاب، تتمثل فى مراقبتنا الراصدة لها
للتحدث عن خواصها، ظواهرها، والتي
على أساسها ينهض هذا الخطاب ويتميز
لدخل السياق الشعرى العربى بعامة
ولسوف يبدأ بقراءة زمن المستقبل عند
درويش لما يحمله هذا الزمن من مفاتيح
تقنية دالة لقراءة الشعر للدرويش، تبعاً
لما يطرحه هذا الشعر من مواقف
متعددة.

إن زمن المستقبل عند محمود
درويش يمثل الهاجس الأساسى فى
سيمياء قصيدته، فهو دائماً فى ارتقاب
وانتظار، هناك حلم مؤجل، حثين
نوستالجي بالعودة والرجوع إلى الوطن،
حالة الدفنى والاغتراب تحطه على قائق
كان الريح تحسه، كما صدر ديوانه «هى
أغنية» بهذا الشطر من المتن، تحطه
فى حالة من التوتر الخلاق الذى يصفى
لنبضات الوطن فى قلب للعالم، فى قلب
الزمن، درويش فى هذا المعنى كان-
ولا يزال- ينتج قصائده، لكن العودة
القريبة التى كانت تعملها، وتشر بها
قصائده الأولى لم تحدث بسبب تناقضات
الواقع العربى، واكتفاه أن الثورة العربية
محفوظة- فحسب- فى الأنشيد والمود
والبنك والبرلمان والمذايع- على حد
تعبيره- واستحالت إلى عوامة لسطورية
كما فى (مأساة للرجس) إلى عوامة ليس
لها بدء وليست لها نهاية:-

من يذكر الآن الهادية والنتمة؟

ونريد أن نحبها قليلا كى نعود
لأى شيء

عميقة أخرى وبالتالي أبعداً زمنية، ذلك
لأن الشاعر فى هذه المرحلة كان يبنى
أن تكون القصيدة مباشرة، حادة فى
صخبها، قصيدة مقاتلة، وبالتالي فإن
جماليات الإنشاد كانت لافتة فى هذه
القصيدة.

د - على العكس مما سبق فإن
القصائد الأخيرة لمحمود درويش،
والتي بدأت بإرهاصات «سرحان وشرب
للقهوة فى الكافيتريا، ثم ديوانه الملحى
«أحراش» حتى «مأساة للرجس» مروراً
بملحمته «مدح الظل العالى» و«حصار
لمداح البحر» «هى أغنية.. هى أغنية»
حتى ديوانيه الأخيرين «أرى ما أريد»
وأحد عشر كوكبا، فإن زمن القول
الشعرى سواء تغاوت طولاً أو قصراً،
يحوى سرديات شعرية متكررة، ووقائع
وأحداثاً، وأساطير، تضرب فى جذور
التاريخ، لتعمق حتى للتحظات الآنية،
لتعنى أزمنة متعددة، خصب.

هـ - فى هذه القصائد الأخيرة
تبدى فاعلية الزمن بشكل ناصع، حيث
يلغى درويش هذا الخط الأحادى
المستقيم الذى كانت تمنى على مذهبه
قصائده الأولى، ويالج إلى الزمن المطلق،
الزمن الدائرى الذى يكسر الترتيب
الثلاثى المعهود، ويجارزه، تبعاً لآزم
الكتابة نفسه، والذى يطوى على
الإيقاعات، والتطريبات، والغدا،
والمونولوج، والديالوج، والجمال القصيرة
والجمال الطويلة، والفقرات الشعرية
المتفرعة.

ومن هذه النقاط فإن الخطاب الشعرى
الدرويشى يفتح بنا إلى استيفاء عدة أمور

الشاعر الحدث بزمن المستقبل فكانته انتهى من ماضيه وحاضره، وعلق حركة النص، حركة الحدث إلى شيء قادم، يأتي أو لا يأتي، ومحمود درويش يفعل هذا الزمان المستقبلي في معظم قصائده الأولى والأخيرة، إن الفعل عند درويش - بوصفه إطاراً حركياً للصورة - يقابل الاسم ويحاوره وهو الذي ينظم بدوره النسق الصوري داخل سياق النص، الفعل هو صمد دائم على هذا النسق، هو الذي ينقل، ويشارك، ويفسر، ويؤرخ، فيما يمثل الاسم: الشبكات المركوز داخل البنية النصية، بوصفها كلا، مما يشأ توتر سام، وجانول في الشعر بين صمد الفعل وديكتاتورية الاسم - باستعادة بولوتيكية .

فلاحظ في المشاهد الخمسة الأولى أن الأفعال المضارعة المسبوقه بالسين هي التي تحرك الجمل الشعرية وتوجهها، وبالتالي تحرك القصيدة ككل، لأن المستقبل غائب، يحتاج زمناً لانتظاره حتى يصبح حاضراً ثم يصبح ماضياً، ونلاحظ أن الجمل الشعرية تتحدث عن زمن قريب، لاقتران الأفعال بالسين لا «سوف» التي هي للمستقبل البعيد، وكأن تطلع درويش للحرية، هو تطلع مرهون بزمن قصير كما يجدي خصوصاً في المشاهد الخمسة الأولى التي تحمل مستقبلاً رومانسياً كان درويش يحول عليه كثيراً في أشعاره الأولى، ولزمن هنا زمن مستقيم لا تفرق ينقل من الماضى إلى المستقبل، من الشوك والأحزان إلى الزيتون والخضرة ومن المشائى (الصبيان إلى سلاطه القصد المرمود، ومن الذكرى إلى الحلم، ومن البؤس إلى الخمر والنشوة، التي تأتي

مرهونة بفعل الشرط، و«بلن» التي تفيد الاستقبال كما في المشهد الخامس، وفي المشهدين (٦-٧) نلاحظ أن زمن المستقبل على رغم ارتباط الفعل المضارع بالسين، إلا أن الدلالة التكنية له تعطي انطباعاً بالزمنية الدائرية لا المستقيمة، فهناك زمن مطلق، موغل في الغياب، وموغل في السجور، مصود درويش، ويصام من غالب (من سيمأ - من يفجر) السؤال هنا يأتي في مقابل فعل يقوم به درويش وهو الصعود إلى الأعلى، ليس وحده بالضرورة لأن اسم الفاعل مسند إلى ولو الجماعة، حيث يطالع المستقبل بمدح الله، أي أن هذا المستقبل غير محدد، مطلق، ربما يوجد في كل زمان، وفي كل طريق سيقطعه الشاعر، كل طريق طويل، وتكرار (الطويل) هنا يعطى نوعاً من المعنى الرتيب، والرحيل الأبدى، كأن الشاعر لا يورث في طريق ماء، أو درب، بل يورث جبر الزمان الطويل، اللامتهى .

ودرويش بذلك لا يتحول من زمن رومانسي حالم بمستقبل جميل، إلى زمن آخر له انكساراته أو لتضارته المستقبلية فحسب، بل يتحول من فضاء النص الأحادي إلى النص للدرامي الشامل الذي تتحدد أزمنته للقائمة وتتجادل بديلا عن الزمن الأحادي، إلى النص الذي تتوتر فيه بنى الجبارات الشعرية زمنياً، يصبح التكرار مثلاً فعلاً مستقبلياً ممكناً، يصبح الزمن القادم الذي يمثل الفعل المضارع الشقوتن بالسين، زمناً مجاوراً للتحريك، وخارجاً عن روايه الزمن الفيزيائي، يصبح قريباً زمن الإبداع الخاص الذي ينظر إلى الزمان كوحدة واحدة لاشأن

للشاعر بتغيرها أو تحولها، وحدة القصيدة وسكنتها القصيدة، في فعل الكتابة نفسه -

سنتكتب من أجل ألا نموت ..
سنتكتب من أجل أحلامنا

سنتكتب أسماؤنا كي تدل على
أصلها شرق أجسامنا

سنتكتب ما يكتب الطير في
الفلوات، وننسى تواقع أقدامنا

نمر على الريح، منا المسيح،
ومنا يهوذا، ومنا موزع
أرحامنا

نمر على الأرض .. لا نشتهي
حجراً لكلام ولا للسلام على
شامنا

خسرنا، ولم يريح الشعر شيئا ..
خسرنا كهولة أماننا (١٩٩) .

فلم يبق شيء يقبلي سوى الكتابة، وعلى رغم أن درويش يناقض الفعل المستقبلي بالسطر الأخير (خسرنا، ولم يريح الشعر)، فإن الفسارة هنا خسارت مؤقتة، فالكتابة من أجل الحياة، ومن أجل العلم هي الريح الحقيقية للشاعر، ولشعر أبعثاً، فعل الكتابة للمستقبلي هو الباقي، هو الدائم أبداً.

وإذا كان المستقبل هو مركز الجذب للفعل الشعرى الدرويشي فإن ذلك يتم من وجهة فعلية أخرى تتمثل في الفعل المضارع المسبق بـ (لا) الناهية، التي هو أمر بالسبب، بمعنى أن الشاعر يخاطب الآخر، الحاضر بالطبع، بألا يفعل، ويبقى الارتفاع، والتوقع، هل يفقد هذا المخاطب انتهى أم لا؟ أما فعل الأمر،

٢ - ٢

هكذا يجلى المقطع - والقصيدة ككل - في حين درامى عالٍ، تصنعه بساطة الخطاب العميقة، التي تشف عن قدرات تصويرية هائلة، لكن درويش يخفى تقنياته وراء السطور، يخفى حدة التقفية وسفورها في طبقات صوره وعباراته وأخيلته، فمن يفكر في الآخر الموت الشهيد، أم من لا يزال على قيد الحياة، هل يرى درويش أن الموت إكمال للحياة وأن استحقاقه الشهداء قد بلغوا ذروة الاكتمال بموتهم، وبالتالي يحتاج هذا الزمن الآخر الخفى، ويخود إلى رائحته في حواره مع الشهداء؟

إن الشاعر يطلب من استحقاقه الشهداء ألا يرحلوا، وألا يموتوا، وأن يفكروا فيه وأن يحبوه، ألا ينصرفوا، وهذه الأفعال الآمرة والنهائية تقف كفاعليات زمنية تشكل زمن المقطع، وزمن القصيدة ككل - هذا الزمن زمن مستقبل، لكن المستقبل هنا يتعلق بالموت، والموت ربما كان إكمالاً للحياة، كما ذكرت، فهل يقصد درويش أن الحياة لا تتحقق إلا بالموت، بالشهادة، وأن الحسرية لا تعطى بالموت المجاني؟؟

إن الأمر هنا بالتفكير والحب وهو أمر إيجابى يتحقق، أو لا تحقق يتجادل مع فعل النهى (لا تموتوا) وهذا نهى ضد الموت، وهو نهى سلبى فى معناه الأول إيجابى فى معناه الحقيقى حيث يعنى الشاعر إطالة أمد الحياة، وإطالة أمد قصيدته الدالة.

إن خواص الأسلوب للزمنى عند محمود درويش لا تتحدد بالضرورة بقصدية ما، بمعنى أن الشاعر يقصد فى قصته أن يزرع أزمنة هذا وأزمنة هناك، الشاعر يفعل ذلك بغوية النص وتلقائيه، وهنا يسلى الشاعر إحياء بتحول نفسه من الزمن إلى «التزمين»، بشكل يوحى بدرامية دالة كما قلت واستخدام المفردات الزمنية فى الشعر إنما يمسرح القصيدة وكلما زاد التزمين، فيها تباينت أبعاد الاستعادة والاسترجاع أكثر، ويرغم ما يبدو ظاهرياً من أنه «مضى» فى استخدام المفردات الزمنية، فإن الأمثلة تظل وهى تهمز للقصيدة دالماً باسم مبدعها (٢٣).

وهنا حين نتحدث عن زمن المستقبل، فإننا نتحدث عن أبرز الخواص الزمنية الأسلوبية لدى درويش، لأن الزمنيين الآخرين يظنان مشغولين دائماً إلى لحظة قائمة، كما تدل هذه الشواهد القصيرة التى نزعجها على سبيل المثال لا الحصر متوخين فيها مراقبة أدوات الشرط والتمنى، والاستفهام والإشارات الزمنية الدالة على المستقبل:-

- لا تسألوا: متى يعود؟ (٢٤)

- بلادى: يا طفلة أمة

تموت القيود على قدميها

تأتانى قهود جديدة

متى تشرب للكأس نخبك

حتى ولو فى قصيدة؟ (٢٥)

- فمن عزمى من عزمك

ومن لحيى من لحيك

تعبّد شارع المستقبل
الصاعد (٢٦).

- خذنا إلى غدنا الذى لا ينتهى
باهدم الأسرار

علق وقتنا فوق العدى (٢٧)

- لو كان لى برج

حبست البرق فى جيبى

وأطافأت السحاب

لو كان لى فى البحر أشرفة

أخذت الموج والإعصار فى كفى

نومت العباب

لو كان عدوى سلم

لفرست فوق الشمس رابى التى

اهترأت على الأرض الغراب (٢٨)

تبدى هذه الإشارات البسيطة احتفاءً بالزمن القادم، الذى لا يدرك إلا بالتساؤل، والتمنى، التناول عن العودة، شئ فعل حدث يذكر بالوطن، بأهراجه، ببحره، وأشعرته، راياته، وقصائده - ووزن ذلك أن درويش دائماً ما يذكر تفاصيل الأرض الفلسطينية داخل شعره، وكأنه يستعيد بها بقوة الشعر وقبلة الزمن المتوسط، والدافع لروصف الأرض/ المكان عند درويش دافع زمنى أساساً، إنه يتأمل فى جماليات المكان وتفاصيله، يعطيه بعض هواجسه، بعض حيلته، وسؤاله الأساسى فى الزمن، فى الكون فى أدلة الاستفهام (متى؟) فى اللحظة التى يستعيد فيها توقيته الكائى الخاص فى مواقيت قصيدته.

إن الفقد لا ينتهى عند محمود درويش، الفقد عنده يشمل التطلع إلى المستقبل والتطلع إلى الكتابة، فإذا ما كنا ركزنا أولاً على استيفاء بعض الخواص الزمنية الأسلوبية في الظواهر الأدبية والمعجمية لدى درويش فإن التركيز كان فى جوهرة على دلالة هذا الزمن المستقبلى فى الأفعال وبعض الإشارات كالسؤال والتصى والشرط - مثلاً - حيث تكشف قراءة هذا الزمن للبادئة عن انجذاب أزمنة اللصوص الأخرى إلى هذا الزمن القادم، وكان الإلاح عليه، هو ما جعل درويش يصفه بأنه «عد لا ينتهى» غد مكر من الوطن إلى القصيدة، وكان هذا المستقبل صار وطناً خاصاً للشاعر، بدلاً موقفاً عن وطنه/ المكان، يصبح وطناً موقفاً بالكتابة، موطناً بالخيالة وبالرواية، كما نرى فى معظم قصائد درويش التى تتحدث عن المستقبل مثل (نشيد للرجال) أو تربط المستقبل بالماضى للحاضر مثل (صلاة أخيرة) أو (غرب فى مدينة بعيدة) أو (الرجس) كما تتحقق الرؤية/ الرؤيا على الأخص فى (ورد أفلد) وفى (أرى ما أريد) حيث يستعد الشاعر أرضه فى أرض القصيدة بشكل إبداعى مدهش، يحققه الفيل (أرى) إذ تتحدث البصيرة، وتنقل زمنها الرأى إلى الزمن المادى الملموس، كما نلمح حديث (البصيرة) هذه فى (ورد أفلد) على الرغم من نبرة المأساوية التى تنتقل إلى مأساة الذات فى وقع متناقض تدرك فيه اغترابها وفقدانها وأنيبها الموجه.

تتكمل الفاعلية الزمنية لقصائد درويش عبر ارتباطها فى الأفق الزمانى الماضى/ الحاضر فى كل أناتنا، فى الأفق التاريخى وبنصه الأسطورى وبوقائه وشخصه ويتم ذلك عبر مفهوم «التناس» حيث يستدعى الشاعر لحظات ماضية مأنوسة يبتكر بها لحظات إبداعية داخل نصه ومن الوجهة الزمنية، كيف يتحقق هذا التناس سيميائياً؟ وما دلالة لتخصص نص درويش مع نص قديم وأوقعة أو أسطورة؟ إن النص الدرويشى يدمج دلخه أمشاجاً تناسية متعددة، ترهص بجذلية عالية وتوتر جلى بين العناصر المستدعاة وبين عناصر النص المكثوب كما تفصح عن درامية خلقة بين الذات الشاعرة والذات للتراث المستحضرة هذا فضلاً عن إضافة أبعاد تقنية تصويرية إلى النص للدرويشى، مبتكرة وفاعلة تتمثل فى تقديم إحياءات جديدة، وفى نسج أسلوبي للعبارة حيث يتم القران بين ما هو ماضى وما هو حاضر، وحيث يتم الإسقاط الرمزي على العصر الحاضر، عبر المفارقة والتضاد، ولتداعى الجمالى إن فاعلية التناس تتجلى فى الدواوين الأخيرة لدرويش - على الأخص - حيث كانت الدواوين الأولى تعنى بتلكرة الأرض الفلسطينية فيما تستلهم الدواوين الأخيرة التراث الإنسانى بعامة، وهذا تمثل فاعلية التناس زمناً لعدة أمور سيميائية تتمثل فى :-

١ - التراتب الزمنى للنص، حيث يؤدى للتفاعل النصى إلى تضام الأزمنة

الثلاثة وتجاوزها عبر اللحظات، للكلمات، وإلى الكشف عن شاعرية اللحظات المختلفة وحركيتها.

٢ - للتوسع المعرفى فى مجال الصورة، وبالتالى فى مجال الخيالة، حيث تدب ديمايكية النص إلى نطاقات غير مأنوسة، تتمتع باتساع التراث الإنسانى، وبالتالى تتجاوز الصورة نطاقها الملقى الضيق، زمكانياً، إلى النطاق التاريخى العام.

٣ - يؤدى استحضار الماضى إلى نوع جمالى/ درامى يتبدى فى التجهين المتبادل بين الأسطورة وبين الأمطرة، بمعنى تحويل الواقع الأتى إلى واقع أسطورى، وحين الرمز والتاريخ، بمعنى تحويل الحدث العام الواقعى إلى فعل ترميز عميق، وبالتالى يخبو الزمن الفيزيقي ليحل محله مطلق الزمن الإبداعى.

٤ - لوعى مكونات الذات الإنسانية عبر التاريخ، لأن اللقاء للصوص يتم بالطبع عبر ذوات شمعية آتت واغتبطت، تذكرت وتخلت، فكان التناس يأتى ليجمع هذه الذوات فى لحظة آتية، وممتدة فى الوقت نفسه، تمثل خلاصة التجربة الإنسانية للشاعرة.

٥ - تخليق الذات الشاعرة فى المستقبل عبر قراءة الماضى، وكان التنقل بين الأزمنة يعطيها مركزاتها لجمعية حسوسوها، وتجددها فى هذا المستقبل.

إن هذه النقاط الخمس تمثل - فيما يبدو لى - جوهر التجربة التناسية عند

ومواقيت القصيدة

بيننا، هاهنا، والريائل لم
تقطع بيننا، والحروب
لم تغير حداثي غرائضى. ذات
يوم أمر بأقمارها
أهك بليونة رغبتي...

... لم أكن عابراً في كلام
المغنين.. كنت كلام المغنين، صنع
أثينا وفارس، شرقاً يمانى غرباً
في الرخول إلى جوهه وأهد،
عائتي لأولد ثانية من سيوف
دمشقية في الدكاكين. لم يبق مني
غير درعي القديمة، سرج حصاني
الذهب، لم يبق مني غير
مخطوطة لابن رشد، وطوق
الحمامة، والترجمات.. (٢٩).

(لحد عركوك، ص ١٧)

إن محمود درويش، كما تبدى من
هذا المتح - بنسج شعره نسيجاً مختلفاً
يتميز به عن غيره من الشعراء
العماسيين، تحس بالهجرة الجمالية في
مطلعه فهو مزيج مدش من كافة
الخطابات الشعرية المعاصرة البارزة، لا
أعنى أنه يعنى في دائرة التقليد، بل إنه
يعنى في دائرة الإبداع، إذ تهمس
مخيلة درويش مختلف الخطابات لتعطى
نصاً متميزاً، مخفراً ببساطته الدرامية،
واذته الفاتية للشجية، ولا تفلح منه
توصيفاتنا المنهجية إلا بذكرنا لريقه،
وطلارته.

وعندما يفاعل النص الدرويشي مع
التاريخ، فإننا لا نشعر بترومات أسوية
بين نص درويش والنص للمستدعي،
بل هو نسيج واحد، متعدد الأعماق، لا

وجهته التاريخية/ الأسطورية، وخاصة
في ديوانيه (أرى ما أريد) و (أحد عشر
كوكبا) ودرويش هنا لا يتقنع بتقاع ما،
فعل ذلك في قصيدة واحدة هي (خطبة
للهدى الأحمر - أمام الرجل الأبيض)
ولا يتلبس أسطورة ما، بل إنه يصرح
للتاريخ، محمود درويش هاهنا بمثابة
«مخرج شعري، يحرك الأحداث
والشخوص، ويضع العقدة والمحل، ويؤزم
المواقف ويوترها، ويدير للصراع والحوار
بين الشخوص في شكل درامي متميز،
مما يخرج نصه إلى درامية الوجود، في
طواعيته الممتدة، وفي بساطته للسيف
للموغة في التخيل الرفيف، التصوير
البعيد، الشاسع، للمتع.

هنا موقف درويش موقف جمالي،
يستلطف في زمنه الجمالي عبر
استحضاره الموروث، وعبر تقاعه معه،
في غده الأبدى الذي لا ينتهي، كأن
للماضى هنا ماض جمالي محض، لا
يرجع إليه لتقديم عبرة ما، أو لإسقاط
رمز، أو لتقص قناع كما كانت تفعل
قصيدة الستيفات، بل يرجع للماضى
ليطالع زمن مخيلته، للهارية إلى طفلة
المستقبل، وإلى ذاكرته السرمدية
للعجالة:-

ذات يوم ساجلس فوق
الرصيف.. رصيف الغريبة،
لم أكن نرجساً، بيد أتى أذافع
عن صورتى

في المرايا. أما كنت يوماً،
هنا، يا غريب؟

خمسائة عام مضى وانقضى،
والقطعة لم تكتمل

محمود درويش الذي نراه يستحضر
في ديوانيه الأخيرة بدءاً من (مديح النخل
العالى) حتى (أحد عشر كوكبا) عناصر
تنكسية متكاثرة/ متراشجة يمكن الإشارة
لها في عجلة، لأننى لست بصدد دراسة
التناس عند درويش الآن إلا من وجهته
الزمنية، وتكمل في:-

.. الإشارات القرآنية، والدينية،
وإشارات إلى العهد القديم، خاصة نشيد
الإنشاد.

.. تضمينات وتداخلات، مع الشعر
العربي القديم والشعر الغربي خاصة أمراً
القيس، والبحترى، والمكثبي، وأبا العلاء
المعري، شكسبير، وزامبو، ولوركا،
كفافيس، ريتسون.

.. الإشارة إلى شخصيات تاريخية،
مهمة، مؤثرة في التاريخ الإنساني
دينية، وأسطورية، من أنبياء إلى
سلطين، إلى قادة عسكريين مع ذكر
وقائع مدن تاريخية تمت فيها أحداث
مهمة تاريخية، من آدم إلى نوح وإسحق
وإسماعيل ويوسف والمسيح ومحمد (ﷺ)
ومريم البتول وسليمان وإلياس، ومن يافا
وعكا وكنعان إلى بيروت ودمشق
والأندلس وبابل وسومر وأشور ونيوى
وسمرقند وروما، وأثينا، ومن ذى
القرنين إلى قيسر وكسرى، وصلاح
الدين، ومن العرب إلى العهد القديمة،
والصين القديمة والمغول واليهكوسوس
والفرانجة والرومان، ومن الأديسة إلى
جلجامش، ومن طائر الفينيق إلى العقاء
ومن الشاه الأخير إلى الهجرة.

كل ذلك يعطى النص الدرويشي
فاعليته القصوى في شمل الزمان من

فإننا ما قاربنا الفعل الإيقاعي عدد درويش، وسأقتصر هنا على تبيان البحور الشعرية كنموذج للإيقاع الدرويشي ومدى ارتباطه بالزمن، ودلالته الزمنية، سنلاحظ أن هناك تحولات إيقاعية كثيرة مر بها الإيقاع الدرويشي بدءاً من (أوراق الزيتون) حتى (أحد عشر كوكبا) سنحاول أن نوصفها بعد ملاحظتنا للجدول التالي الذي يمثل عدد البحور العروضية المستخدمة في الشعر الدرويشي، ومعدلات تكرارها:-

البحر العروضي	عدد النصوص
الكامل	٥٤
الرمز	٤٤
المقارب	٤١
الرجز	١٢
المتدارك	٩
الوافر	٧
الخفيف	٧
البسيط	٥
السرير	٣
السنجيت	١
مجموع النصوص	١٨٥

«مديح الظل العالي، نص ملحمي طويل بدوره، لأن الخرابط في الديوانين يبدو واضحاً في الأشكال كافة، لكل ديوان وحدته الدلالية الخاصة، وإيقاعه النفسي الخاص».

وإن بحر (الكامل) ليحتل المرتبة الأولى في البحور المستخدمة عند محمود درويش إذ كتب فيه نحو (٥٦) نصاً.

يليه الرمز (٤٤) نصاً

ثم المقارب (٤١) نصاً، ثم بقية البحور المبنية بالجدول والتي تتم كلها نحو

وفي هذه العناصر الثلاثة بمعنى الإيقاع ليشكل إيقاع النص برمته، فإذا ما كان النص الشعري نقلاً قولياً في جوهره، فإنه ينهض على التعاقب والدوالي، لأن المتلقي لا يتلقى النص دفعة واحدة، فإذا ما نال القارئ للنص مكتوباً، فإنه يطالعها بجماليات التجار والتخالي، بوصفه وحدة مكانية مطبوعة في الصفحة، بوصفه مكاناً نصياً، فإن سكن الزمان في الكتابة المطبوعة، فإن الزمن يحرك في النص بوصفه نقلاً قولياً ملفوفاً،

إذا ما كان الوزن الشعري يرتكز أساساً على تكرار الحركات والسكات فإن ذلك يعطي إحساساً بالزمنية بين الحركة والسكون، كذلك ما يمنحه هذا للوزن من أفق توقع إلى جانب الثقافية، أورد العبارة الشعرية على العبارة الأخرى، هذا الأفق الذي يعتمد التواصل بين الشاعر والمتلقي، وكذلك تشعر بالزمنية في التركيب النحوي وما يتممض عنه من تقديم وتأخير، لا على المستوى المكاني في العبارة فمضب كما يتبدى لنا من الرهلة الأولى بل على المستوى الزماني أيضاً، فنكر الفعل مثلاً، يؤدي إلى ارتقاب فاصله، وتكرر الفاعل يقتضي لنتظار مفعوله، وهكذا كذلك فإن دلالة النص وإيقاعه النفسي تعطي إحساساً كبيراً بالزمنية، هل بمعنى هذا النص في مناخ مأساوي رتيب، أم في طقس بهيج سريع، له سرعته وحيرته النصية؟؟

وهنا.. نقرر أن الإيقاع ينهض أساساً على فكرة الزمن، بالحركات والسكات، وللتقديم والتأخير، وللحمز والحذف،

نشر أن هناك تقديماً، أو رمزاً ما، بل نحن ببساطة شعرية ونص مأساوي ميلودي متمازج كما نرى في (مأساة الترجس) و(أحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي) على سبيل المثال.

إن فاعلية النص عدد درويش فاعلية تحمل نكهة للزمن الشعري وفيضه التي ينجم عنها نوب إلى اللحظة القائمة وإلى ارتقاب إيقاعاتها المدمجة.

- ٤ -

هل يعطي الإيقاع إحساساً ما بالزمن؟

هل يدل على أسلوب تكفيهي ما يميز شاعر عن آخر؟

وكيف يمكن مراقبة هذا الإيقاع في زمنية النص؟

إن الإيقاع يشكل في النص - في رأي - عبر ثلاثة عناصر:-

أولها:- البحور الشعرية، والقوافي داخلية، وخارجية، انتظام أصوات النص (فونيماته) في وحدات ميلودية، مترتبة أو غير مترتبة.

ثانيها:- التركيب النحوي، ما ينجم عنه من تقديم وتأخير في العبارات الشعرية، والتركيب الصرفي وما ينتج عنه من تغيرات في بنية الكلمة.

ثالثها:- الدلالة النصية، والتي تمثلها لجوء النص، تجريته وإيقاعه النفسي الذي يتبدى في معجمه في حقوله الدلالية وفي أفعاله وأسمائه.

عشرة أبهر، أى أن محمود درويش يسلو تنويماً كبيراً في إيقاعاته، في استعاره الوزنى لجماليات العروض، الذى يعلو الصيغة الشعرية الخصوصية للشاعر، ومن الملاحظ أن البحور الستة الأولى في الجدول كلها بحور صافية، بل ومن ثلاث دوائر عروضية واحدة، إذ يمثل من (الكامل والوافر) دائرة، وكلا من (الرمز والرجز) دائرة، وكلا من (المتقارب والمتدارك) دائرة، فإذا ما أجمعنا عدد النصوص السارية في الدوائر العروضية الثلاث سجدتها نحو (١٦٩) نصاً تجري في البحور الصافية، ونحو (١٦) نصاً فقط تجري في البحر المركبة وهي (الخفيف - البسيط - السريع - السجث) فإذا ما كانت البحور الصافية تركز على تكرار تفعيلية واحدة، فإن الشاعر يستعاض عن ذلك بمزجه بين تفعيلتي الدائرة الواحدة، وكأنه بالتالي يكتب في بحرَيْن عروضيين معاً، فضلاً على تنويعه في البحور الشعرية في القصيدة الواحدة كما فعل في قصيدة (اللقاء الأخير في روما) في ديوان (حصار لملاح البحر) حيث جاءت في بحر (المتقارب) و (الوافر) فإذا ما تذكرنا البحرين الآخرين المشتركين معهما في الدائرة العروضية نفسها، سجدتهما (المتدارك) و (الكامل) كان للشاعر استخدام أربعة أبهر في قصيدته لأبحرين محسوب، فما دلالة ذلك من الوجهة الزمنية؟

إن امتداد النصوص الندويشية في أغلبها في هذه البحور الصافية، يسلو إحصائياً بامتداد الزمن وعدم تنويعه، عدم انقلابه، الزمن هنا يصبح زمناً طليقاً،

صافياً، يسج حركاته وسكناته في وحدة إيقاعية واحدة، لا مركبة تشكل نظاماً ميلودياً جلياً، إذ إن الإحساس بإيقاعية هذا النظام الصافى أثبت لدى الملقى من الأنظمة المركبة وبالتالي حين يكتب درويش جل نصوصه في البحور الصافية، فإنه يشعرنا بهذا الزمن الظاهري الممتد في شعره، وبهذا الزمن المتكرر في غده الذى لا ينتهى.

ولذا ما اخترنا شريحة عروضية واحدة، كنموذج لحيدان ظواهر الإيقاع الندويشى لإبراز دلالتها الزمنية، فإن بحر (الكامل) هو الشريحة العروضية التى تسج فيها درويش غوالى قصائده، وتبلغ جملة هذه النصوص نحو (٥٦) نصاً، بالطبع يمثل هذا الرقم جزءاً كبيراً في شعر درويش بالقياس إلى البحور الأخرى.

وتفعيلية هذا البحر هي (مفاعلاتن) ورموزها (o//o//o//) وتتركب من فاصلة صغرى + وتد مجموع. وقد قال العروضيون إنه سمي كاملاً لأنه استكمل على أصله في الدائرة، ولأنه كملت أجزؤه وحركاته وكان كمل من (الوافر) لأن الوافر توقفت حركاته ونقصت أجزؤه. المعروف أن (الوافر) يشكل مع (الكامل) دائرة واحدة فتفعيلية الوافر عكس تفعيلية الكامل، وتتشكل من وتد مجموع + فاصلة صغرى هكذا (مفاعلاتن) (o//o//o//)، فإذا ما دخلت الزحافات والمثل على هذه التفعيلة التى يتشكل من تكرارها بحر الكامل (مفاعلاتن) فإنها تتحول إلى نغميات بحور أخرى تدور حول بحور (الوافر - للرجز - للرمز -

السريع) ويمكن تبيان ذلك من نصوص محمود درويش في مولوته (مدبح الظل العالي) التى يستخدم فيها بحر الكامل بمعظم زحافات وعمله، والتى تتمثل في التغيرات التى تحدث في حركات وسكنات التفعيلة كالتالى:

١ - مفاعلاتن - مفاعلاتن (محذف الساكن (الوزن) وتسكن ما قبله (اللام) وهو ما يسمى بـ (القطع).

٢ - محذف الوزن المجموع من نهاية التفعيلة، وهذا يسمى بـ (المحذف).

٣ - يسكن الثانى للمتحرك، هذا يسمى (الإضمار).

٤ - زيادة ساكن على آخر التفعيلة فتصير (مفاعلاتن) بإضافة ألف لالتقاء الساكنين، ويسمى هذا (تذييل).

٥ - زيادة سبب خفيف على التفعيلة، تصبح (مفاعلاتن) ويسمى هذا (ترقيلاً).

٦ - حذف تفعيلين من شعرى البيت، فيصبح البيت مجزئاً.

وبهذا فإن الزحافات التى تأتى بالزيادة أو النقصان تجري في هذا البحر. فتغير من نغمياته إلى نغميات أخرى، فبالإضمار مثلاً يدخلنا إلى دائرة (الرجز - الرمل) و (السريع) إذ تتحول التفعيلة إلى (مفتعلن) ويحذف سبب خفيف من أولها تصبح (فاعلتن) فإذا ما أضيف لـ (فاعلتن) سبب خفيف تصبح (فاعلاتن)، فإذا ما عكست (مفاعلاتن) تصبح (مفاعلتن) التى هي تفعيلية (الوافر) وبالتالي فإن هذا البحر من الاتساع بحيث يسلو نغمات عروضية متعددة.

في شعر درويش في هذا المعنى الذي توهمه البعض في ميمسه الخائى.

وهذا ليس كروح أمام عدة هرايس، هل المقصود بالخنائية أن يعطى الشاعر لغة عاطفية ما تفرق عن سياقات النص وتميز عنه، وهل تكتمل هذه اللغة في وصف للطبيعة، أو في تكرار حالات لحظات مفردة، أم أن الخنائية تكتمل في بروز بعض العناصر الحقيقية في النص كالنكرار أو الإيقاع الصاخب أو التدرج الموسيقى عبر القافية وألوان الوبيع، هل كل ذلك يعطى إحساساً ما فارقاً بالخائية؟

علينا أولاً أن نفرق بين الخنائية والشعرية عند محمود درويش، فالخائية لا تأتي أولاً في شكل رومانسي، مثالي، بل تأتي في شكل تراجمي لأنها عبارة عن غناء ذات مأساوية تتجادل مع العالم، هذا تأتي لتحقيق نوعاً من التجديد الإيقاعي لرعاية النص، ولربابة للعالم، حيث تطل أنشد الشعرية بتقنياتنا الأخرى، هناك أصيرة بين الخنائية والشعرية، فعدد نكرنا للشعر تطل الخنائية في أنفاننا، يبدى أن ذلك لا يعنى أن الشعرية هي الخنائية فحسب.

وعلى رغم من أن الإنشاد سمة بعض أشعار درويش إلا إنه إنشاد مكتوب، جدلي، له علاقة أثيرة بالزمن، فإن الشعر أو الإنشاد بشكل أعم. وكما يقول باشلار- "يخدم لأنه يستمد، إن الإنشاد يلحج مع نفسه خديلاً، فهو يصنع نفسه لوجدما مجدداً، وهو يعرف أنه سيترعب ذاته في موضوعه الأولية، وعلى هذا النحو لا يمتدح زماناً حتماً بل وهم الزمان، فمن بعض الجوانب يعتبر الإنشاد خداعاً

زمنياً، فهو يعدنا بصيرورة ويحدثنا في حال، وهو إذ يعدنا إلى أصله يخطنا نضمر بأنه كان يفترض بدأ أن نتوقع مجدها. لكن ليس له بالمضى النقيض للكلمة ويروج أول، مركز توسع، إن أصله الملحوظ بالنكرار والتراجع هو كتواصله، قيمة تركيبية (٣١) وبالتالي فهناك مجموعة من القيم الجمالية الإنشادية تمكثف بتواصلها للمعجم مع القارئ، لكن درويش بخبرته وموهبته العالية، يدرك طبيعة هذا التواصل فيكسر حدة الإنشاد بدقة الانفعال، فإذا ما أوقفنا موجة الانفعال التي ترفلق الإنشاد سندرنا أن الإنشاد لماغوذ كمجرد معطى حسي سيتوقف عن الجريان، فالتواصل لا يعود إلى الخط الإنشادي ذاته، فمما يمتح اللبهممة والذبات لهذا الخط إنما هو شعر أكثر غموضاً أشد لزوجة من الإحساس (٣٢).

يقول درويش مثلاً في (مدح الظل العالي): -

هل كان من حلى النزل من
البنفسج والتوجه في دماي؟

هل كان من حلى عليك الموت
فيه

لكى تصويري مريماً
وأصير نائ

هل كان من حلى الدفاع عن
الأغاني

وهي تلجأ من زنازين الشعوب
إلى خطاي؟

هل كان لي أن أظعن إلى رؤاى

وأن أصدق أن لي قمرًا تكوّر
يداي؟

صدقت ما صدقت، لكنى
سامضى في خطاي (٣٣)

فهل شعرنا هنا بهذا المتع ملاً شعور غداي تطريبي إيشادي فحسب، أم أن هناك توترًا خفياً - أشد لزوجة من الإحساس بتعبير باشلار - يفرضه على مخيلتنا القارئة هذا المقطع، أليس تواضعه الصروصى النحوى الدلالى، وتوتره التصويرى المجازى، بتناسه الكامن فيه، وبمسؤولاته يعطى أبعاداً بوطيقية متحدة، أبرزها الإحساس الدرامى العالي الذى تشكل العبارات للشعرية؟

إن دھشة درويش الإيقاعية لا تقل عناصر القصيدة الأخرى، في بلاتها ونسجها، وفي صورها وأخيلها، ولأن الإيقاع لا يتخلل عن اللازمية، فإن ذلك يعمق الإحساس بالزمن، الإيقاع ينقل إلى زمن آخر، خاص، يفصله عن الزمن اللئرى الرتيب الذى يكاديه في الحياة، إلى زمن مقيم بالهظاظ الروحية، وبدرامية الحواس، وحواريها مع أشياء العالم.

ولو جاءت قصائد درويش نقرأ لفقدت زعمها الإيقاعى الخاص وفقدت لغامها الدرامى الكليق، خاصة وأن البحور الشعرية عند درويش تختبئ باستمرار تعلى كافة مكترباتها النضمية.

- ٥ -

إن قراءة المعجم اللزمنى في نصوص درويش تعطين إحساساً بادها بقيمة الزمن ودلالاته في هذا الشعر، حيث

الإحساس بالحلم في الخلاص وإعادة
للفصل للوطن، فسيما لاحت
(الخبريف) للترتبة الأولى في
الدورين الأخيرة.

وتكرر نحو (٢٧) مرة، والخبريف
فصل متقلب، متشظى، متغير، زمن
رمادى يصل بين التوهج الحموى
الصيفي، وبين الذبول الشتوي، وهو
زمن تساقط أوراق الشجر قبل أن
يأتى المغاض للشتوى المعطر ليحيها
في الربيع، وهنا فالمشاعر في قلق
دائم، متقلب في زمه المعلق، فكأنه
فقد ذاته في مطلق الخريف، ولم يمد
بحاسرها إلا عبر كتابته، في
إحساس طابع بالفقد والوحشة كما
يجر في ديوانه (ورد أقل).

٣- في ديوانه الأخيرة يركز درويش
على التاريخ ودلالاته في الزمن
والعمر والذهر والعصور والأبد، لم
يعد يغتث عن ليلة بل عن ليل، ولا
عن أمسية بل مساء، ولا عن قنولة
بل عن نهار، درويش ينثر التاريخ
في سطوح نصوصه وأعماله ليضئ
أجلى درامية في شعرنا العربي
وألسنها.

إن المصمغ الزماني عند درويش
يشمل الوقت ودلالاته في الأسس والغد،
والماضي والحاضر، الغروب والشرق،
النهار والليل، السماء والصباح، الضحى
والظهيرة، الشهور والأسابيع والأيام
والفصول، والسنوات، والعصر، بكل
دلالاتها، هو بذلك (زمن) قصيدته،
يركز أساساً على زمناه الذي أصبح في
ذروة التشظى الآن، إنه لا يغتث كما قلت

عن مجرد لحظة عابرة، بل عن ألف عام
في اللحظة - كما يقول - وبالتالي يقفنا
على ثلاثة أزمنة داخل قصيدته -.

الأول: - الزمن الفيزيقي وما فيه من
وقائع وأحداث ومناذج إنسانية.

الثاني: - الزمن الشخصي للشاعر،
ومراقبته للزمن الفيزيقي.

الثالث: - الزمن النصي الذي يتجلى في
القصيدة، بمعجمها، إيقاعها، ونقدها.

وتأسيساً على ذلك فإن ثمة درامية
زمنية تستعمرها في قرأتنا لشعر محمود
درويش، لأنه شعر مرتبط بالحديث،
وبالزمن الفيزيقي بقدر ارتباطه بالزمن
الإبداعي، إلا أن كل شيء في الخارج
يحول إلى واقع مؤسّر، وإلى حدث
ترميزي داخل الأنا الشاعرة، ودخل
نصها الشعري.

كذلك فإن هناك ثنائيات زمنية
تكاملية، تفرز بين المتضادات الزمنية
المختلفة، مما يصنع توتراً شعرياً مائزاً لا
في النص الواحد فحسب، بل في الشعر
الدرويشي كله، باعتباره نصاً واحداً معنواً
في مطلق المستقبل.

- ٦ -

يعلى الخطاب الشعري عند محمود
درويش أبعاداً دلالية تدق فيها إلى
مراقبة شاعرية الزمن، والتوهج في
تفاصيله، إذ يتحدث درويش عن زمن
الطفولة وما يستدعيه ذلك من حنين،
وزمن الحلم وما يتخلله من ترواي
وتخييل، وهنا بحيث جدل خلق بين
للتذكر والتخيل، تحدث مغارقة عالية

تمثل ذروة المغارقات في شعرنا العربي
لحديث، فالحنين مثلاً، أو التذكر مرتبط
بالماضي، واستعادة تفاصيل هذا
الماضي، لكن ذلك لا يتحقق عند
درويش إلا في زمن المستقبل، بمعنى أن
الشاعر أن يصل إلى ماضيه، إلى أرضه
إلا بعد رحيل الحنين، وهذا المحتل أن
يرحل الآن، وزمنا يرحل في المستقبل
وبالتالي فإن تحقق هذا الماضي مرهون
بتحقق المستقبل، هذا ذروة المغارقة
والمأساة/ الملهمة التي استطاع درويش
تخليتها في نصه (مأساة الرجس - ملهمة
الفضة) وانتظار المستقبل انتظار
للماضي، مما يجعل الشاعر في حالة
ارتباك وثقل وانتظار وتسويق وتأجيل
في كل حالاته الحياتية، المرهونة
بالمستقبل، فمن ذا الذي يستطيع أن يقول
إن المستقبل لم يأت بعد، إذا كان في
النفوس توقع المستقبل؟ من ذا الذي
يستطيع أن يقول: إن الحاضر ليس له
حين، لأنه يمر في نقطة غير قابلة
للقسمة، إذا كان ثمة انتهاء فيه يمر ما
سيكون حاضراً؟ ليس المستقبل طويلاً
لأنه غير موجود وإنما الطويل توقع
المستقبل، وليس الماضي طويلاً، إذ هو
غير موجود بعد إنما الطويل هو ذاكرة
الماضي (٣٢).

وعلى هذا النحو فإن بحثنا عن
شاعرية الزمن عند درويش ستعان
بجس التجليات السيميائية اللغوية في
الخطاب الدرويشي، وتتصل في الحديث
عن الطفولة وتذكر الماضي الجميل، وفي
استثمار الزمان عبر الحلم والرويا، بمعنى
التطلع إلى الذاكرة القادمة من خلال
تبصر الذاكرة الماضية، وما يدمج من

(اعتزل)^(١٠) مثلاً (الدبران من سن ١٧٦٠-١٧٧٠) أو في (حبوبتي تنهض من نومها) وتبيان زمن الحب وزمن الحرب في رؤيا القصيدة، وفي قصيدة (الجسر)^(١١)، كما يحقق هذه الرؤيا في قصائد ديوانه (أرى ما أريد) خاصة (مأساة للرجس) وفي بعض مقاطع (ورد لؤلؤ).

وحين يسترجع التاريخ في (أحد عشر كوكبا) يسترجعه بشكل تراجمي يبحث فيه عن أساء الفاضل/ العام، يسترجع التاريخ إلى تفاق قصيدته فستشقى معه تكة الأندلس التي لم يبق منها غير الدروع والسيوف، والسروج، والخطوط، وزهرة المعرى الأخيرة، لحظات التاريخ هنا تاريخ الخروج من الأندلس، الخروج المعرى المتكرر، لحظة اكتشاف أمريكا وانفصاها من قبل الأوروبيين، فيتحقق درويش دور الهندى الذى اغتصب وطنه، فكان درويش يتلقى حديثين مؤثرين في مجرى التاريخ ليغضب دراما نصه، ويسطى ألقافا مرفحة شامة يجلد عبرها ابتكارات نصه وينبأته.

إن الارتقاب والانتظار، والسفر المتوالى ووحشة الاغتراب، والرباع والرحيل والحنى، والتعبير عن البداية والنهاية، والخروج والدخول، ورصد الأمكنة المختلفة، واسطخاب البحر الذى يحمل سفن الرجوع وسفن الرحيل، كل ذلك يطوى عليه للحن الدرويشى بما يهجمه من زمن خاص، ومن دلالات متكررة الزمن وشاعريته، تحتاج هذه الدلالات دراسة خاصة لاستيفائها، تكفى

تخلط بين ذكرى ماضينا وذكرى زماننا، فيوسلطة ما شينا نعرف إلى أبعاد حد ما قلنا به في الزمن أو صلحنا في الزمن^(١٢) وثرى ذلك جليا في نص مثل (رباعيات) للورد ديوان (أرى ما أريد) حيث يقرن درويش بين نظام الذكرى وعناصر الدخول فيستعيد الماضى عبر الرؤيا بتكرار فعل (أرى) في كل مقطع:

أرى ما أريد من البحر.. إلى أرى

هبوب النوارس عند الغروب، فأغضض عيني:

هذا الضياع يؤدى إلى أندلس

وهذا الشراع صلاة الصام على.

أرى ما أريد من الحرب.. إلى أرى

سواعد أجدادنا تنصر النبع في حجر أخضر

وأهأونا يرثون المنيا ولا يورثون، فأغضض عيني:

إن البلاد التي بين كفى من صنع كفى^(١٣)

فالرؤيا هنا تتحقق عبر استشراف الماضى (الأندلس) و (الأجداد) كأن الشاعر يربط مستقبل الماضى بماضى المستقبل، الزمن ممتد، ضائع في أبعده وسمديته، الزمن الشعرى الإبداعي.

إن السدى واحد في اللبالي كما يرى درويش، وهذا يحرك إلى شاعرية الزمن عبر ذكرته وعبر حلمه ورؤيته تكرار ذلك في نصوصه، كما في قصيدة

وأكون سيدها وأسجنها معي! كن سيدى لأرى الدليل
خبأت قلبك يا أبى، عني لأكبر
فجأة وحدى على شجر اللؤلؤ^(١٤).

نلاحظ في هذا المقطع تطور الشعرية التي تزدج داخلها أبعادا أسطورية وتخييلات مدهشة، حيث تمنى حركته في نسق متتابع ينتقل فيه الشاعر من الكلى العام إلى الجزئى الملمح، ومن السردى التفصيلي إلى الاستمراري في نمط يعتمد الانتشار والتجديد، والإمعان في استقصاء العناصر الدلالية المختلفة، ومن هذا كله تتشكل البنية المركزية للنص بوصفه كلا، فنلاحظ تغلغل الجارات بين النجمة والطيران والحدسة، وحقول السمسم والذرة والعلقة.. إلخ الدلالات المزجاة في المقطع، وكل هذه التفاصيل تتعلق بالتذكر، حيث تبرز لغة التفاسيل في النص الشعري عبر زمن النص الخاص في حالتيه:-

- حالة التذكر، واستدعاء الماضى.

- وحالة الرؤية/ الرؤيا

وفي الحالتين يتم رصد جزئيات المشهد، ورصد تفاصيله، ويصبح الشاعر في حال مراقبة تتوالى بين البصر والبصيرة. تصبح حالا ممتدة في الزمن غير متقطعة، تراوح، كما قلت، بين الذاكرة والمخيلة فالذاكرة - فيما يقول باشا- لا تقدم لنا النسق الزمني مباشرة، فهي بحاجة إلى أن تتقوى بعناصر انتظام أخرى. فلا يجوز لنا أن

هنا فحسب بالإشارة إليها، كما يتبدى ذلك في قصائد (قصيدة بيروت) و(مدح الظل العالي) خصوصاً (يا أهل لبنان.. الرديعا) كذلك في بعض مقاطع (ورد ألق) حين يتخيل الشاعر لحظات رحيله (رأيت ألوان الأخر...) وما سيحدث له عقب رحيله.

- ٧ -

إن أثر الزمن على الخطاب الشعري الدرويشي بين، جلي، يتبدى فيما ذكرنا آنفاً في لجذاب للتصايد إلى زمن المستقبل، في إبراز العلاقة العارقة بين زمن القول وزمن الحكى الشعري عبر التفريق بين النص وما ينص عليه، عبر التفرقة والمسرود شعرياً، وفي شعرية الأفعال، ودلالاتها المستقبلية، وفي الكشف عن خصائص النصوص بإيجاز ودلالة مقولة التناسل زمنياً، وفي رصد إيقاعات للنص الدرويشي، وقراءة معجمه الزماني، وفي الإشارة إلى بعض دلالات الزمن وشعريتها، وهنا نتبنى الإشارة إلى فاعلية هذا الزمن من الوجهة التقنية، ونؤجل تفصيل ذلك لدراسة قادمة، حيث يسطع للزمن النصي في عدة تقنيات تتمثل في الاستفادة من الفن للقول ومن الفن البصري، المرئي، في الفن للقولى تتمثل في استلزام لحظات الاسترجاع والاستباق، وفي التوتر الخلاق بين السردى والاستعاري، وبين المكتانى والاستبدلى، وفي إبراز شعرية التكرار، كسمايل تقنى زمنى أساساً، لأن التكرار أساساً يحدد مداه لحظات بدنه ولتتهاله متى يبدأ؟ ومتى ينتهى؟ كذلك يتحقق،

الزمن النصي باستشعار الزمن المبدئى، الذى يعطى للنص تقنياته في ترتيب التقاطات الشعرية زمنياً، وفي المونتاج، وفي السيناريو الذى يطق على الحدث أو يقدمه، كما يتبدى فى (مدح الظل العالي) خصوصاً.

وفي استشعار النصوص لمناصر الدراما من صراع وحوار وتأزم وتوتر، كما يبدو من شعر درويش في دواوينه الأخيرة.

هكذا فإن النجس للدرويشي، نص ثرى، لأنه يفتح قاربه خصوبة متسائلة متجدة، ولقد حاولنا هنا أن نتجج القصيدة الدرويشية من الوجهة الزمنية عبر الكشف عن جماليات هذه القصيدة زمنياً في دلالاتها وإيقاعاتها ومعجمها.

فإن كان مصداقاً وتأويلنا هذا قد أسهب حينا وأوجز أحياناً لغيري فإن ذلك من قبيل الهاجس المنهجي الذى حاولنا قدر الإمكان التفتت والروغان من صرامته وللخول إلى الزمن الإبداعي الزهوب الذى تطرحه قصيدة محمود درويش في مجموعها وطموحها، وإبداسها للجمالى إلى رعدة الفكر وأبدية المخيالة ■

إشارات

- ١ - للقصيدة تعبير عن مجازاة الزمن، وكسر ترتيبه للمعهد عبر المودة الأسطورية إلى الوطن التظيمي، راجع للقصيدة في ديوان (أرى ما أريد) وقد اعتمدنا في هذه الدراسة ديوان محمود درويش الشعرية المصادرة له حتى العام ١٩٩٢ وهى كالتالى: - ديوان محمود درويش - دار المودة - بيروت.

الطبعة الثانية عشرة ١٩٨٧م ويضم نسخة ديوانين هي: - أوراق الزيدون - عاشق من قنصين - آخر الليل - المصافير صوت في الجليل - حبيبتي تنهض من نومها - أحبك أولاً أحبك - محالة رقم ٧ - تلك صوريتها وهذا انتمار المطلق - أعراس

ب - مدح الظل العالي - دار المودة - بيروت.

الطبعة الثانية ١٩٨٤

ج - حصار لمناجى البحر - دار المودة - بيروت.

الطبعة الثانية ١٩٨٥

د - هي أغنية - هي أغنية - دار للكلمة للنشر.

بيروت. الطبعة الأولى ١٩٨٦

هـ - ورد ألق - دار تيراق للنشر - الدار للبيضاء.

الطبعة الأولى ١٩٨٦

و - أرى ما أريد - دار المودة - بيروت. الطبعة

الثالثة ١٩٩٣.

ز - لحد غير كرميا - دار الجديد - بيروت. الطبعة

الأولى ١٩٩٢.

٢ - ولناظف ذلك على الأخص في دواوين

الشعراى وأرى ما أريد - دار المودة

والرجوع مثلاً قصائد «في انتظار المائدتين

والجسر» وأغنيات إلى الوطن،

٣ - احتلال عثمان: أسئلة الثقافة - أسئلة للتصديده

في زمن لفأساة الملهة - إبداع - العدد السابع

والشاعر - بولس - أغسطس

١٩٩٠ من ص ٢٧، ٢٢

٤ - مارتن هانجر: في الفلسفة والشعر - ترجمة

د. هلمان أمين - الدار القومية ١٩٩٣

ص ٨٥، ٨٦.

٥ - سميرة مطر: دراسات في الفلسفة اليونانية:

التأمل - الزمان - لوى للثقافة - دار الثقافة

الطبعة والفقر ١٩٨٠ من ص ١١٣

٦ - رمضان بطراسي: محمد: الزمان للجمالى.

قراءة في مفهوم الزمن في الفن والكتابة

الإبداعية - جريدة «الرياض» السعودية.

ملحق ثقافتة اليوم - العدد ١٥٣٧

١٩٩٤/٨/٤

مواقيت القصيدة

- ٧ - أنظر في ذلك دراسة يمدى طريف للشربى
الحميقة في عنوان: إشكالية لزمان في
الفلسفة والطب - مجلة ألف - العدد التاسع
١٩٨٩ - ص ١٤
- ٨ - الديوان - ص ٣٩٦
- ٩ - هي أغنية .. هي أغنية - ص ١٨
- ١٠ - جاستون باشلار: جدلية الزمن - ترجمة
خليل أحمد خليل - ديوان المطبوعات -
الجزائر - الطبعة للثانية ١٩٨٨ - ص ٥٠
- ١١ - أنظر في ذلك: عباس حسن: النحو لقرىء
الجزء الأول - دار المعارف، الطبعة السادسة
دت ص ٥٧ وما بعدها
- ١٢ - الديوان - ص ص ٤٠ - ٤١
- ١٣ - الديوان - ص ١٤٩
- ١٤ - نفسه - ص ٢٢٩
- ١٥ - نفسه - ص ٣٩٩
- ١٦ - نفسه - ص ١٧
- ١٧ - أرى ما أريد - دار العودة - بيروت - الطبعة
الثالثة ١٩٩٣ - ص ٣٣
- ١٨ - ورد أكل - دار تزيقات للنشر - لدار البيضاء -
الطبعة الأولى - ١٩٨٩ - ص ٥
- ١٩ - نفسه - ص ١٠٣
- ٢٠ - عباس حسن - النحو لقرىء، ص ص ٦٤ -
٦٥
- ٢١ - مديح للنظ العالي - دار العودة - بيروت -
الطبعة الثانية ١٩٨٥ - ص ص ٨٠ - ٧
- ٢٢ - محاصر مدخل ططائي - دار العودة - بيروت
- الطبعة الثانية - ١٩٨٥، ص ٨١
- ٢٣ - للجد الزمنى فى اللغة والأدب - أحمد طاهر
حمدين - مجلة ألف - الجامعة الأمريكية
بالقاهرة - العدد التاسع ١٩٨٩ - ص ص ٧٣ -
١٠١
- ٢٤ - الديوان - ص ٢٣
- ٢٥ - نفسه - ص ١٦١
- ٢٦ - نفسه - ص ص ١٥٤ - ١٥٥
- ٢٧ - أرى ما أريد - ص ٩٣
- ٢٨ - الديوان - ص ٨٩
- ٢٩ - ألمد عشر كوكبة - دار الجديد - بيروت
- الطبعة الأولى ١٩٩٢
- ٣٠ - جدلية الزمن - جاستون باشلار - ص ١٣٦
- ٣١ - السابق نفسه ص ١٣٧
- ٣٢ - مديح للنظ العالي - ص ٤٢
- ٣٣ - عبد الرحمن بدوي - أرسطو فى النفس -
مطبعة النهضة - القاهرة ١٩٥٤ - ص ص
٦٨ - ٦٩
- ٣٤ - عاطف جودة نصر - لخيال مفهرماته
ويطائفه - هيئة للكتاب المصرية، الطبعة
الأولى - ١٩٨٤ - ص ٤٩
- ٣٥ - الديوان - ص ٩٨
- ٣٦ - الديوان - ص ص ٢٨١ - ٢٨٢
- ٣٧ - أرى ما أريد - ص ص ٢١ - ٢٢
- ٣٨ - جاستون باشلار - جدلية الزمن - ص ٤٩
- ٣٩ - أرى ما أريد، ص ص ١٠ - ١٢
- ٤٠ - الديوان - ص ص ١٧٦ - ١٧٧
- ٤١ - الديوان - ص ٣٠
- ٥ - إشارة أخيرة: عدد إحصائى لإيقاعات
القصيد، لم أحسن فسيحة (كأرو من رغبى،
لشروا من نبذى) ضمن قصائد ديوان (محاصر
مدخل البحر) لأن الشاعر ضمها ضمن ديوانه
(ورد أكل) ولذى احتجرتة نصاً واحداً طويلاً
ضمن هذا الفرع الإيقاعى.





الوعى والشعرية شعر محمود درويش مرحلة ما بعد بيروت

محمد فكري الجزار

باحث وثائق مصري ، ومدرس مساعد - كلية
الآداب - جامعة المنوفية

قاحل شعر «محمود درويش»
- موقعية خاصة في الشعرية
العربية بوجه عام، ليس باعتباره نصاً
شعرياً متميزاً فحسب، وإنما لكونه - أيضاً -
من هذا الشعر العظيم الذي استطاع أن
يحقق التوازن الصعب بين جماليات الفن
الشعري وبين المصطلحات الواقعية التي
يندرج «الشاعر» نفسه في أنساقها ولقها
تحت وطأتها، ومن ثم يقدم وصيه -
المعزى والجمالي على السواء - فعالية
وسيلة بين ما هو واقعي خارج النص
وجمالي داخله، ليتشكل نسج شعري لا
يتميز داخله ملحمي من خدائي وإنما
يتميز بجان معاً داخل بوتقة تراجيدية لها
نفسها الإغريقية العريق - وتعدد المرحلة
للشعرية بما بعد بيروت يطوى على
تصغير أولى بين شعر درويش قبل
الخروج من بيروت وبعد هذا الخروج ،
يقوم على أساس من طبيعة العلاقة بين
الواقعي والجمالي، هذه الطبيعة التي
منحت فصالية الوعي الوسيطة
خصوصيتها مع كل مرحلة.

قبل الخروج من بيروت كانت هناك
مرحلتان : مرحلة الإبداع داخل الوطن
وتتميز بوعي يغلب عليه الانجاء
الاجتماعي الذي ملأت الأيديولوجية
الماركسية عناصر رؤيته الأساسية ومن
ثم كانت علاقة الجمالي بالواقعي علاقة
مباشرة يقوم فيها «الوعي» بالاستيعاب

فحسب، أما المرحلة الثانية فبدأت بخروج
الشاعر/محمود درويش من الوطن؛
فلسطين، ودخوله بيروت (مورداً
بالقاهرة)، وهي المرحلة التي توجه فيها
شعره ويدخل مرحلة اللصاح الفني على
ضوء تناقضات «بيروت» اللغزة السياسية
والثقافية وحتى العسكرية ، في بيروت
التحق الوطن بالثورة المسلحة، وعلى
ضوء هذه العلاقة تكشفت بشكل فادح
الوضوح عواصم عربية كثيرة وتحوّلت
هذه الفداحة إلى فضيحة مدوية مع
خروج الثورة من جغرافية العلم بالوطن
القريب، وكانت المرحلة الثالثة التي تحول
فيها الوعي الثوري إلى وعي إنساني عام
وخلصت الشعرية الدرويشية لمراجعات
عذيفة لجمالياتها ومعرفتها ولما حولها
تتجلى في قول «درويش» .

سوف نخرج منا قلبلا،
سنخرج منا
إلى هامش أبيض نتأمل
معنى الدخول ومعنى
الخروج

سنخرج للتو .آب أبونا الذي
كان فينا إلى أمة للكلمة (١)

إن الرؤية الشعرية تخلص لنفسها ،
وتخلص من وعيها الاجتماعي في
المرحلة الأولى، ومن وعيها الثوري في
المرحلة الثانية، لتصبح تأملاً إنسانياً ذاتياً

وخاصاً، معبرة عن الوعي الممكن الأقصى الذي تمتلكه الجماعة الاجتماعية دون وعي به، وضافرة لتسيير رؤية إنسانية خالصة للعالم من خلال تلك المراجعات الهذرية للواقع أشياء وأفكاراً وعلاقات، وكان الفصل في ذلك التحول للنهاية التراجيدية التي عاشتها الثورة الفلسطينية لوجودها في لبنان، وتحديدًا بيروت، فكما يقول «محمود درويش» : لقد اتخذت الفكرة الفلسطينية وانتشرت خلال هجومها الأسطوري في حصار بيروت إلى مساحة كامل الكون الإنساني دافعة بالفكرة الصهيونية الانتزالية، مع أخواتها المزيجات الشقيقات، إلى أضيق حدود «الجنون»، (٢).

ولعل الظاهرة الأساسية في رؤية هذه المرحلة هي السؤال / الأسئلة، فحينما يقتصر المشهد عن إمكان الوعي بتفاصيله يحل السؤال .. السؤال الوجودي الشامل .. السؤال الذي لا يتنظر إجابة بقدر ما يحقق وجوده كسؤال وحجب، وكأنه معادل للإنانة السكونية عنها لذلك المشهد الذي لا يحقق باتساعه وتضخمه إلا للشهادة على نفسه بالخواء والفراغ، هو سؤال يحمل نكهة التراجيديا القديمة حيث ليس ثمة إجابة محددة عن مسئولية كل هذه الأساء : أهر القدر أم خطأ البطل التراجيدي أو الطبيعة التراجيدية نفسها. و«محمود درويش»، يتجرف مع للسؤال

الوجودي ويمرّف انجرافه معه، فيقول «إلى أين تأخذني الأسئلة» (٣). معترفًا بطبيعة المرحلة ودور السؤال عنها في التعبير عن موقفه منها - رفضها - والسؤال عن «الحق» أساس في مسألة الواقع، ولكنه الحق الأوسع من أن ينحصر في المطالبة بالوطن، ولكنه يتسع لوشمل - في بساطته ووضوحه - أبسط حقوق الحياة عامة:

- صدقي، أحي يا حبيبي
الأخيرا

أما كان من حقنا أن نسير
على شارع من ترامٍ تفرح من
موجة متعبة؟

.....

- أما كان من حقنا أن ننام
ككل النقط

على ظل حائط ...؟

- أما كان من حقنا أن نطير

ككل الطيور إلى تينة متره

.....

أما كان من حقنا أن نداعب
قطة؟

أما كان من حقنا أن نرى وردة

دون أن نتوجس فيها دمًا
قادمًا من مكان قريب (٤).

إن معاني الأسئلة تؤدي جميعًا إلى الوطن، نعم، ولكنها تنصب على أبسط مظاهره مصورة ضمناً، هذا السلب لحق شعب في الحياة البسيطة والمادية على «حجر» يسمى وطنًا.

أما كان من حقنا يا حبيبي
أن نمتد الشعب الحلو فوق
حجر؟ (٥).

ويمتد السؤال عن الحق إلى السلوك الإنساني للفريزى

- أما كان من حقنا أن نواصل
ذلك الضحك؟ (٦).

ويصبح السلج الوحيد المتاح أمام إنسانية الفل ونخبته الأساوية ليقع السؤال في أفقه للدلالة لاعلى للفعل وإنما على نتيجته في إذانة صامتة للواقع

- هل كان من حقى التزلزل من
التهلّسع والتوجع في دماي؟

هل كان من حقى عليك الموت
فرك

لكى تصيرى مريضا

وأصير ناي؟

هل كان من جلى الدفاع عن
الأغاني؟

وهي تلجأ من زنازين الشعوب
إلى خطاي (٧).

إن مسألة إدانة الواقع تبهق من جمالية الفعل الإنساني ، الذرى - والتي تشع من سم الأسلوب الكلاسي ، فالرحيل من الوطن نزول من اللينفسج ، والشجرة ترحب في دم اللوار ، ودفاع عن الشيد الإنساني العام الذي لا يلجأ إلا إليهم هارباً من قمع السلطة...

إن فعل الثورة فعل جمالي في الكون كله ومن هنا كان التساؤل عن خطيئة الوجود الجمالي:

أما كان من حقهم أن يرشوا على قمر الماء ريحان أسماهم وأن يزرعوا في الخنادق نارحة كي يقل الظلام (٨).

ومن السؤال عن الحق إلى السؤال عن المكان .. أين هذه المسأولة الجارحة بعد الخروج من بيروت .. كانت بيروت مكاناً لاحتضن فكرة الوطن ، وكانت ماني وطن عبر اسمه ، لتتنام المني إلى أرض، قريبة على مرمي بدقية ، وخروج الثورة من المكان القريب أضاع المسافة والمكان تضاع المني فضاع الوطن كما يقول درويش:

لا نيس لي ماني
لأقول : لي وطن
الله ، يا زمن (٩).

ومن هنا كان السؤال عن المكان سؤالاً عميق الدلالة:

هذا غريب كله

أعلى من الشجر المذهب ، أين
أذهب حين أذهب ؟ (١٠)

إن الأسرود المتشابهة بين المذهب والمذهب ، تحرك السؤال الكامن في

للنص ، مجرد الصوت وقيم العلاقة ، ولا يحى الشاعر ، أن يوجد المبرر للسؤال في سياق لا يتقبله ، فالسؤال موضوع للنص والنص الآن:

كل الشوارع أوصلت غيري إلى
طرف السماء

فأين أذهب ، أين أذهب (١١).

ذلك أن بديل المكان الماضي بديل مأساوي . لا مكان فيه ، وكله سفر دلّيب ، إنه ارتداد إلى حالة من اللجوء .. فلا بيروت لبندقية بعد بيروت لا قمة أخرى يمكن أن يوجد بها السؤال:

هل من قمة أخرى

للتسلا يريد الصوت في حقل
العقاب (١٢).

ويمتلك السؤال عن المكان - في بعض الأحيان إجابته ، غير أنها إجابة تقدم مكاناً مغريباً ، أي : لا مكان ، في مفارقة واضحة بين واقعية السؤال واستعارية الإجابة التي تؤكد غربة الفاسليني:

- إلى أين يا صاحبي ؟

- إلى حيث طار الحمام فبسط لحي
لحسند هذا الفضاء يستبلة
تنتظر (١٣).

ومن تساؤلات المرحلة .. كذلك - الاستفهام عن القدرة على تفسير النتيجة: هل كان في وسعنا ؟ من خلال طبيعة الواقع المأساوي وما يمكن أن يحتضنه من قبل ، ويقول : درويش :

هل يوسع القلب أن يسقط
أكثر ؟

هل يوسع البجع العاشق أن
يرقص أكثر ؟
.....

والنهايات بدايات سؤالى عن
صواب الأغنية (١٤).

إن تعليق الشاعر يؤكد موقع السؤال من بناء رؤية العالم ، يقول:

هل نستطيع الوردة في أحلام
من مات اللؤلؤ عن السراج ؟

هل نستطيع العيش أكثر ما
استطعنا كي نرى ذهب الكلام
غيراً ولماكة (١٥).

إن مساجلة الواقع تمنع حداً للفعل الزمان فيه ، حتى معاودة السقوط أصبحت مستحيلة ، فإن رقصة الثورة قد انتهت ، والوردة التي حاول الشاعر أن يخلصها من السراج لا تستطيع ذلك بعد رحيله والكلمات الذهبية لا تستطيع بعده - أن تتحول إلى حياة - وهو ما يذبح إلى معاملة الفعل الماضي:

أما كان في وسعنا أن نرى
أبائنا لثتمو على سهل في
اتجاه النبات ؟
.....

أما كان في وسعنا أن نخاف
أعمارنا

وأن نتطلع أكثر نحو السماء
الأخيرة قبل أول القمر (١٦).

هل هي إبانة للثورة ؟ كلا .. فلم تكن للثورة غير فعل جمالي من أجل ما يمكن أن تصنع الحياة ، وإن مساجلتها لا

الوعسى والشعرية

تدبدها وإنما تكهم النتيجة التي استلقت
للقل وبسوته على مأساويتها:

هل كان في وسطا أن تحب أكل
لنفرح أكثر؟ هل كان في وسطا
أن تحب أكل .. أكل؟ (١٧)

ومن سؤال الماضي والحاضر يتولد
سؤال الفكرة/ الدورة ، وفيه تتضح - رغم
الأسئلة السابقة قوة العلاقة بين الدورة
والثائر، يقول محمود درويش:

ألا تستطيعين أن تظفلي قمرًا
واحدًا كي أنام
أنام قليلا على ركبتيك فيصحو
الكلام

ليمدح موجًا من القمح ينبت
بين عروق الزخام (١٨)

فلا تزال الدورة شمس هذا الكون
وأقماره - لاتزال تفرض الصحو على
الشار وتثبت الحياة النافخة من قلب
برودة الأشياء وموتها .. ولاتزال كذلك
علاقة خصية بيها وبين الثائر:

ألا تستطيعين أن تفرجي من
طنين دمي كي أهدد هذا
الشبق (١٩)

ويشد السؤال وجوديا أكثر فأكثر:

هل نستطيع بناء معبدنا على
متر من الدنيا لنعد -

خالق الحشرات والأسماء
والأعداد والنسب المخاب في ذهابه؟

هل نستطيع إعادة الماضي إلى
أطراف حاضرتنا لنسجد -

فوق صغرتنا لمن كتب الزمان
على الكتاب بلا كتابة؟

هل نستطيع غنام أغنية على
حجر سماوي ، لتصد

للأساطير التي لم تستطع
تغييرها إلا بتأويل السحابة؟

هل يستطيع بريدنا المائي أن
يأتي على منقار هدهد؟

ويعهد من سبأ رسالتنا للؤمن
بالغرفة والغرفة (٢٠)

وتصبح الأسئلة أحسنه تصعد
لتسقط... سؤال بغور إجابة (سيزيف
الجديد):

في التيه متسع لأحسنة تشب
من السفوح إلى الأعلى

ومن السفوح تفر صوب
القاع... (٢١)

بل يغنى لسؤال التاريخ الإنساني
كله:

هل كانت الصحراء تكفى
للضياح الآدمي؟

.....

هل كان أول قاتل - قايين -
يعرف أن ثوم أخيه موت؟

هل كان يعرف أنه لا يعرف
الأسماء بعد ولا اللغة؟

هل كانت امرأة يظفوها قميص
التوت أول خارطة؟ (٢٢)

ودائما السؤال الإنساني لا جواب له:

كم من زمان مر كي يحدوا
الجواب عن السؤال وما السؤال

إلا جواب لا سؤال له... (٢٣)

إنه الواقع الذي يعرض مساملة
التاريخ في مسخفة تكاد تكون عبثية في
تقريبها الذي لا جدوى له من البدايات
المتقدمة لهذه النهاية...

إن السؤال يمثل - كما سبق القول -
عنصرًا من عناصر رؤية العالم في
مرحلة الوعي الممكن، الحلم الإنساني،
وإذا فهو لا ينحصر فيما سبق لمحب
وإنما يتكاثر فينتزع حتى نستطيع أن
نقول إنه يغلى معظم موضوعات هذه
المرحلة، من السؤال عن الصفات التي
تخلعها المأساة على بطلها داخل المشهد
إلى سؤال المستقبل، محتضنًا بين
السؤالين كل أسئلة الوجود... إلا أننا
تكفى هذا البرد الذي يسجله الشاعر
على كل هذه الأسئلة رافعا البطل
للتراجيدي - المواطن الفلسطيني - فوق كل
الأسئلة:

لله أن تكون - ولا تكون

لله أن تكون

أو لا تكون

كل أسئلة الوجود وراء تلك
مهزلة

والكون دفترك الصغير

وأنت خالقه

فدون فيه فردوس البداية ،
يا أبي

أو لا تكون

أنت ... أنت المسألة (٢٤)

إن مرحلة «الوعي الممكن» تصور
ذروة تحقق شروط الدراما في التراجيديا
الفلسفية حيث «مجموع المركبات ..

الانفلات .. المرافق .. الأيديولوجيات ..
الأفعال والإبداعات التي ، على مستوى
الفرد الخلاق ، تبلور المجتمع
بكامله، (٢٥) . وتعتبر من لحظة حاسمة
وضعت هذا المجتمع الذي امتلك صفة
الثورية أمام قضية الوطنية واحداً إلا من
حلم كان ثورياً وصار - بعيداً عن إمكانية
الفعل الثوري - إنسانياً أقصى حدود
الإنسانية .. متطرفاً في صفته إلى حدها
الأقصى .. فمع بداية المرحلة «بيروت» /
١٩٨٢ كان على رؤية المرحلة الثانية أن
تتبلور في قصيدتها للوحدة والكاملة
لتنهض الرؤية الثورية في حصار بيروت
الذي يشكل الذروة التراجيدية ، وكان
التمسك للسلطوي - نموذج المرحلة الثانية -
جافراً تماماً ، لقد استعد لكل شيء ،
وأبطل توقيعه . ولم يبق على المشرح
لمصال دخول شخصيات جديدة ، ووقف
وجهاً لوجه أمام القضاء والقدر .. لقد زج
بكل عناصر الدراما في المشهد
الطويل (٢٦) فقد كانت مواجهة طرفي
الصراع - الفلسطيني والإسرائيلي -
مباشرة وجهاً لوجه ، وكانت سلبية
الحكومات العربية مطلة وفاضحة ، إنها
العناصر البائنية في علاقاتها المعقدة
توافقت - جميعاً - وتواجهت على أرض -
بيروت «في الخامس من يونيو، ١٩٨٢
وقد أفرزت نفسها شعرياً في
الديوان/ القصيدة «صديق الظل العالي،
تسجيلاً جمالياً لوقائع تراجيدية في ذروة
تصاعدها: وقد كان لحاصر «الدراما»:
المكان - الشخصية - الحدث تركيز خاص
في هذا الديوان وهو يضع نهاية الوعي
الثوري وبداية الوعي الإنساني - العلم .
أما المكان : بيروت فقد حاول
«الشاعر» في «ديوانه» «حصار لمدايح

البحر» أن يصلها تعريفاً دون جدوى،
لأنها مساحة من المطلق مساحة للوصف
ومتأبئة على التعريف، يقول «درويش»:
تفاحة للبحر، نرجسة الرخام،
شراشة حجرية بيروت شكل
الروح

في المرأة
وصف المرأة الأولى، ورائحة
الغمام
بيروت من تعب، ومن ذهب،
وأندلس وشام
قصة، زيد، وصايا الأرض في
ريش العمام
وفاة سنبله. تشرذمة بيني
ولبن حبيبي بيروت

لم أسمع دمي
من قبل ينطق باسم عاشقة
تنام على دمي ... وتنام
من مطر على البحر اكتشفنا
الاسم: من طعم
الغريف ويزنقال القادمين
من الجنوب: كأننا أسلافنا،
نأتى إلى بيروت عى نأتى إلى
بيروت (٢٧) .

إن هذه الجمالية المفرطة والتي
لا تتحدد في شيء ، تمن المكان الثوري
مكاناً مطلقاً .. مساحة للإعجاز والحرية
الإنسانيين: حتى لو حجز «نثر» محمود
درويش - عجز شعره عن الإحاطة بها:
«إن هذه المدينة المتكبسة، المدينة المدن،

المدينة - الجزيرة، المدينة - الغاية عصية
على الكتابة.

لقد صاغت كل من مر فيها . ولم
يقدر أحد على صياغتها، (٢٨) إلا أن
بيروت المكان الدرامي يأخذ شكله
اللتالي من الفعل فيه:

بيروت قلعتنا
بيروت دمعتنا (٢٩)
وكذلك
بيروت - صورتنا
بيروت - صورتنا (٣٠)
ومن هذا التماهي بين مكان
الثورة/ بيروت - وفاعل الثورة/
الفلسطيني تأخذ «بيروت» معناها:
بيروت المدينة ليست امرأتى
وبيروت المكان مسدس الباقى
وبيروت الزمان هوية الآن،
المعرج بالدهان (٣١) .
وهنا يحدد للفعل الثوري والمكان في
هذه الصرخة الراقصة:

بيروت - لا
تظهر أمام البحر أسوار و لا...
قد أخسر الدنيا ، ثم
قد أخسر الكلمات والذكرى
ولكنى أقول الآن : لا
هى آخر الطلقات - لا
هى ما تبقى من هواء الأرض - لا
هى ما تبقى من عظام الروح لا
بيروت - لا (٣٢) .

الوعى والشعرية

... يذكرون بالفلسولا،
يضطجعون مع قتلهم،
يتزوجون، يطلقون، يسافرون،
ويولدون
ويعملون، ويقطعون العمر في
دبابة...
أهلا وسهلا .. (٣١).

هذا الفاشي .. الفاشيون - السلاح
والمحاصر بسلاحه نفسه والذي مثل دور
الضحية عبر تاريخه الطويل متلفعا
بدمرعه ، ما هو يكشف وجهه:

يخرج الفاشي من جسد الضحية
يرتد فصولا من التلمود : أقتل
كمي تكون
عشرين قرنا كان ينتظر الجنون
عشرين قرنا كان يبكي ...
كان يبكي
كان يخفي سبيله في دمهته
أو كان يحشو بالدموع البندقية
عشرين قرنا كان ينتظر
الغسلطوني في طرف
المقيم (٣٢).

تحتج إذن شغوص للتراجيديا:
القنسى في مواجهة الجحش ، وبينما
يمارس القنسى وحشبه على كل مظاهر
الحياة:

- الطائرات تطير - والأشجار
تتألم
- والمباني تخبر السكان (٣٣):
- الطائرات تطير من غرف
مجاورة إلى الحمام (٣٤).

فهذا هو قانون وجودها: المواجهة،
ومنه تأخذ سماتها الغامضة والأولية
هناك في عمق للتاريخ الإنساني:

يا ابن الهواء الصلب ، يا ابن
اللفظة الأولى على الجذر
القديم ، يا ابن سيدة البحيرات
البعودة ، يا ابن من يحمى
القدامى من خطيتهم ، ويطيح
أفوق وجه الصغر برقا
أو غماما (٣٥).

إن عدم تعدد السمات في دائرة
التجسد المعنوي ونقل النمط، من
إنسانيته إلى مستوى المعنى المطلق الأمر
الذى لا يحد للفعل في إطار الإمكان وإنما
يطلقه في أفق المشيئة..

كن فيكون: سقط القناع ولا أحد
إلا في هذا السدى
المفكوك للأعداد والنسيان
فاجعل كل متراس بلدا (٣٦).

ويكون للفعل الدورى فصلا مقدما ومرتبعا
بنظام التكون كله:

- سقط القناع
والله غمس باسمك البحرى
أسبوع الولادة واستراح إلى
الأبد
كن أنت كن حتى يكون
لا .. لا أحد (٣٧).

وفي الطرف الآخر من المواجهة نجد
«الفاشى» المدمج بكل الزيف التاريخى
والرجوى يتجلى في فعله التدميرى
للتقيض للفعل القنسى - الفلسطىنى:

إن بيروت/ المكان الدرامى يعلن
انتماءه إلى الفعل الدورى ومنه يأخذ
جماليته:

بيروت - منتصف اللفة
بيروت - ومضة شهوتين
بيروت - ما قال الفنى لفتاته
والبحر يسمع ، أو يوزع صوته
بين اليمين (٣٨)

إن المكان الذى يجذب نموه للفخايل
لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد
هذمسية وحسب . فهو مكان قد عاش فيه
بشر ، ليس بشكل موضوعى فقط بل بكل
ما فى الفخايل من تدمير . إنا نتجنب
نحوه لأنه يكثف الوجود فى حدود تنسم
بالحماية (٣٩) . هذه الحماية تمثل معبر
التماهى بين الاثنين ، بيروت - والثورة
الفلسطونية - خاصة وأنها ليست
مجرد حماية مادية بقدر ما هى حماية
نفسية خاصة بالهوية للفلسطونية للتي
تقصدها الفز الإسرائيلية لبيروت، ومن
هنا تأخذ جماليتها بقدر نجاح التماهى
بين بيروت والثورة ، فنفهم هذا اللهاث.
المقولة خلف اللفة ربما تستطوع أن تحيط
بهذه المساحة النفسية المتشكلة خارجا فى
مدنية اسمها بيروت، أما شخصيات
المشهد التراجيدى فى ذروتها فهم طرفا
الصراع: الفلسطىنى الدائر الذى يتوحد
الآن مع بيروت/ المكان الدورى ويتحدد
له صفات إسماعيلية تجمع أنماط
الشخصية الفلسطونية فى مرحلة التوحى
الدورى فالآن تتحدد مسيرتها الرجودية.

إن الصليب مجالك الحيوى ،
مسراك الوحيد من الحصار
إلى الحصار (٤٠).

السؤال والشعرية

وأصوت مثل ذبابة زرقاء في
هذا الظلام
ويلا شهيد (٥٢).

فلابد من حلم يخفف الواقع ويصلي
المبرر للحياة فيه ، وهذا يناط بالحلم
وظيفة حيوية يتبدق منها الخوف على
الحلم ومعه ، ومساملته:

تخالفنا الريح . ريح الجنوب
تصانف أهدأنا . والممر يضيق .
فترفع شارات نصر أمام الظلام
لعل الظلام يضيء ونشدو على
شجر الحلم . يا آخر الأرض . يا
حلمنا الصعب ، هل تستمر (٥٣).

إن الحلم حالة من الخسوف في
اللاوعي وهو تقيض للوعي الصائب
حقيقته على الخارج وتصل قيمة العلم
عند درويش إلى حد الأسف على أحلام
ضيمها انجذاب الفلسطينيين إلى واقع
الذوري في المرحلة السابقة ، فالعلم قياساً
إلى الواقع الفلسطيني للحالة الفريدة
للماسك الشخصية ، يقول الشاعر : : وكم
حلم ضائع من نومنا حين كنا
نفتش عن خبزنا في الصخور
ونعمل (٥٤) . والحلم مطالب بأن يكون
بديلاً للواقعية الضرورية ومن هنا هذا
الابهال للمفرغ إليه:

رغمنا إليك مناقير أرواحنا
أعطينا حبة القمح يا حلمنا . هاتنا
هاتنا (٥٥).

إن لا واقعية الحلم تفرض التحول
بالحلم من وجوده المادي - الواقعي - في
تعبير سوريالي إلى وجود يستطعن أن
يكون شبيهاً بشفاية الحلم . ومن هنا هذا
التجسيد السريالي للروح كأفراخ طيور

جالمة ضد مناقيرها إليه في لهف...
أصلنا حبة القمح يا حلمنا ، ويكون
الاختصار الإعجازي «هاتنا هاتنا» تأكيداً
للعلاقة الحموية بين حبة القمح وهذه
الأرواح الأمر الذي يمدد للصورة من
تبعيدها اللاواقعي إلى الحالة الفلسطينية
الحالية.

ويكاد «الحلم» والمعرفة موقعيهما
في انبجاس دال على حالتي وعي
تكامليان دخل الشخصيه:

كناؤا على وشك الهبوط إلى
هواء بيوتهم ..

من أي حلم يصعدون؟

بأي حلم يحلمون؟

بأي شيء يدخلون حدائق
الأبواب

والمنفى هو المنفى ؟

.. وكانوا يعرفون طريقهم حتى
نهايته وكانوا يحلمون (٥٦).

إن اللحظة الفارقة بين نهاية المنفى
وبداية الوطن وهي تجمع بين الاثنين ...
التقيضين - تجمع بين المعرفة والحلم في
الطريق من المنفى إلى الوطن . تقيضين
وتكتمان الوجود للفلسطيني كله إلا أن هذا
الوجود يظل يدفع الحلم حتى يصل به
إلى حالة من المعرفة بذاته وهذا لا بأس
من تسييق الحلم والمعرفة في تحقيق فعل
المعرفة.

جاءوا من الغد نحو حاضرم
.. وكانوا يحلمون

بالتفعل المنفى الجديد على
سياج البيت ، كانوا يعرفون

ما سوف يحدث للصخور إذا
استقرت في الصخور ، ويحلمون
يصراع نرجسهم مع الفردوس
حين يصير متفاهم ، وكانوا
يعرفون

ما سوف يحدث لنسولنا حين
يحرقه الريح ، ويحلمون

يربيع هاجسهم يجرى ولا
يجرى ويعرفون

ما سوف يحدث حين يأتي
الحلم من حلم

ويعرف أنه قد كان حلم

يعرفون ، ويحلمون ، ويعرفون ،
ويحلمون ، ويعرفون

ويرجعون ، ويرجعون ،
ويحلمون ، ويحلمون
ويرجعون (٥٧).

إن بدايتنا في استقراء رؤية الشاعر،
لما علمه . في المرحلة الثالثة لوعيه .
بالسؤال بدوره كعنصر يثالي لهذه الرؤية
والحلم كسمة مميزة وفارقة لوعي المرحلة
عن سابقه ، يشير إلى سمة جوهرية في
شعر هذه المرحلة وجماليات موقفها
الفكري ، أعلى صفاء التجربة وخلوها
تماماً مما كان يدفعها إلى الخطابية أو
الذرية الأمر الذي أنهى تماماً مرحلة
التجديد الواقعي عن الارتفاع .. فبعد بيروت
لم يعد ثمة واقع وإنما حالة وجدانية
تتسم إلى ما يشابهها . وهو ما نفهم معه
بروز مفردة «البحر» . هذه التبادل التي
تجوب الأرض بحثاً عن وطن لا وجود له
إلا فيهم . يقول درويش:

وطنى حبيبته

وحبيبتي وطن الفجر

شعب يخيم فى الأغاثى
والدخان

شعب يفتش عن مكان

بين الشظايا والمطر^(٥٨).

تلك الحالة لا ترى مشاهد وإنما تصب
مشاعر، ويصبح المرئى بالنسبة لها،
مجرد مفردات غير دالة بذاتها.. مفككة
.. مبشّرة.. لا تدل إلا بانفماسها فى
أذن الشعور، الأمر الذى يطلق إمكاناته
لتسقيفها لغة على قدرة الشاعر،
الترميزية والتي تصل إلى ما يشبه البحث
للفنوى الصائل للدلالة كما فى هذه
القصيدة التى أوردنا كاملة لاستيعان
حالة اللاوصف - العلم - التى تتخبط لغتها
من اللغة بقول «درويش»:

هو الباب، ما خلفه جنة القلب.
أشياءنا ..

كل شيء لنا - تتماهى. وباب
هو الباب، باب الكناية، باب
الحكاية

باب يهذب أولول. باب يعيد
الحقول إلى أول القمح . لآباب
للآباب تكتنى

أستطيع الدخول إلى خارجى
عاشقاً ما أراه وما لا أراه .
أقى الأرض هذا الدلال وهذا
الجمال ولا باب للباب؟
زئزائى لا تضىء سوى داخلى

وسلام على، سلام على حائط
الصوت. ألفت عشر قصائد فى

مدح حريتي هاهنا أو هناك.
أحب فئات السماء التى تتسلل
من كوة السجون متراً من
الضوء تصبح فيه الخيول،
وأشياء أسمى الصغيرة - رائحة
النن فى لوبها

حين تفتح باب النهار لسرب
الدجاج. أحب الطبيعة بين
الغريف

وبين الشتاء، وأبناء سجاننا،
والجولات فوق الرصيف البعيد.

وألفت عشرين أغنية فى هجاء
المكان الذى لا مكان لنا فيه.
حريتي:

أن أكون كما لا يريدون لى أن
أكون - وحرىتي: أن أوسع
زئزائى

أن أواصل أغنية الباب: باب
هو الباب: لآباب للآباب تكتنى

أستطيع الخروج إلى داخلى،
إلخ.. إلخ..^(٥٩)

إن الشاعر يعتمد لغة العلم فى
التشكيل للترميزى حيث الانقطاعات
والتداعيات والمفردات التى تنقطع عن
أساسها المعجمى تماماً مغفيرة لدخل
سياقها عن تاريخها للقديم، وهذه الصلة
السرية التى تتوارى فى نصيب للنص
المهلول ظاهرياً غير أن الشاعر يضمن
لنص مفتاح قرأته عبر هذا الإلحاح -
للتكرار - على مفردة «الباب» وبعض
معينات الدلالة فى مفردات أخرى مثل
«زئزائى» - حائط الصوت - كوة السجون -
أبناء سجاننا - حريتي - الخروج -

الدخول، وكل هذه مفردات دالة على
وساطة الباب بين عالمين «ما خلفه جنة
القلب أشياءنا - كل شيء لنا»، والباب -
فى تعبير الشاعر عن ماهيته «باب هو
للآباب، يمتلك بعداً رمزياً خاصاً بالشاعر:
«باب الكناية، باب الحكاية. باب يهذب
أولول، باب يعيد الحقول إلى أول القمح،
هذا هو الباب الذى يمتلكه الشاعر ويتنقل
من خلاله بين العالمين: الوطن والمنى،
إلا أنه يعود إلى انتصابه وإيقاعه - فاصلاً لا
وسيطاً - : «لآباب للآباب، ليفتح النص
على تداعيات نفسية تهز قانون الواقع .
«لكننى أستطيع الدخول إلى خارجى
عاشقاً ما أراه وما لا أراه، والباب وما
خلفه، هنا يكون حل انفصال العالمين هو
المعق - عشقهما حل نفسى كذلك -
ويخترق الشاعر قراره بالمعق متمسكاً
عن جدوى الباب - عن وجوده الشاذ
وفى الأرض هذا الدلال وهذا الجمال،
ليعود مرة أخرى إلى الباب والزئزائة
التي دفعتها إلى الشعر فى الماضى،
وتدفعه إلى الطمأنينة الآن «زئزائى لا
تضىء سوى داخلى .. وسلام على.
سلام على حائط الصوت، «ويشعاعى
الوطن من الذاكرة بزئزائى
التيمة/ الجديدة الولد من رحمها تحريف
للحرية «حريتي أن أوسع زئزائى، أن
أواصل أغنية الباب الذى لا باب له هذه
الأغنية التى تحول إلى معبر نفسى بين
الداخل والخارج:

- أستطيع الدخول إلى خارجى

- أستطيع الخروج إلى داخلى

ليبدل النص عى هذه العزلة فى
المنى الأخير... للزئزائة / الزئزائة...
والتي تقسم مساحة التواصل بين الذات

السوعى والشعرية

- ألف .. دال ... وياء

قد دخلنا الهاوية

دون أن نهوى، لأن السنبلة

تستد العشاق إن مالوا (٦٥)

- ومن دنا إلى دنا قضاء، لا
يسيج

إلا بعوضة الطفولة ... (٦٦).

- وسأمشى

- إلى أين يا صاحبي؟

- إلى حيث طار الحمام فصفى
فصح وشق السماء

ليربط هذا الفضاء بسنبلة فى
الجنيل (٦٧).

إن الرمز المستل من تربة الوطن يقوم
بوظيفة تحديد الصلاقة بين الوطن
والمواطن، بل إنه فى حياته الواقعية يؤكد
مواطنة المواطن أين حل:

من زهرة اللبوسون تولد زهرة
اللبنون ثانية (٦٨).

ويفتح الرمز نصوص المرحلة على
جمالية مطلقة يفتش عنها فى محاولة
للترخيص:

سأمدح هذا الصباح الجديد،
سأنتسبى اللبائى، كل اللبائى
وأمشى إلى وردة الجار، أخطف
منها طريقها فى الفرع

سأقطف فاكهة الضوء من شجر
وأقف للجميع ...

سأملكه وأنتسبى لأسمع نحن
الزفاف على ريش هذا
العمام (٦٩).

إن دلالة الباب تنهار تماماً وتصبح
للمساحة قابلة للشفء وتقضيته فى وقت
واحد مما يحيل السؤال إلى هؤلاء
الإعجازيين الذين يخرجون فى دخولهم
إنهم هذا الوجود الزمنى الذى كان على
ساحل البحر ساعة للمدينة ويوماً
للأرض، إنهم زمن ثورى خالص،
والزمنان يعكس المكان وتوسع لوجود
الأحداث فى لحظة .. وفى قصيدة أخرى
يتناول الفطين نفسهما:

نحن لم ندخل ولم نخرج (٧٠).

فلم يكن المكان غير زمن الثورة
وحدثها، ولم تكن «بيروت» وطن هذه
الثورة أو كما يقول «درويش»:

بيروت المدينة ليست امرأتى (٧١)

إن دمار المشهد الراقى وحذف الشاعر
إلى داخله أيشهد تماسكه الروحى، ومن
الداخل يتبقى للترميز مواجهة الواقع المهمش
ومن هنا تنبع مصداقية «الحلم للشعرى»:

قال: إن جئنا إلى أولى المدن

ووجدناها غايا

وخرايا لا تصدق

لا تطلق

شارعاً سرنا عليه ... وإليه

تكذب الأرض ولا يكذب حلم
يتدلى من يديه (٧٢).

لقد كان لنسحاب الثورة من المساحة
الفارقة بين الوطن والمواطن فى المنفى
لقسرياً للثنتين من خلال «الرمز»
وللترميز، لقد حلأ فيها وملاً لغة
جديدة، وأهم هذه الرموز ما استلها
«درويش» من تربة وطنه ومن ذاكرته:

الواقعية/ والعالم والذات للواقعية/ النفس
عبر فعل التأمل الذى يتوقف طويلاً عند
رمز «الباب»:

لم يبق فى تاريخ بابل ما يدل
على حضورى أو غيابى

باب ليحمل أو ليخرج من يتوب
ومن يتوب إلى الرموز

باب ليحمل هدهد بعض الرسائل
للبيد (٧٣).

ويرتبط برمز الباب إعلان أساسيان
هما فعلاً «الخروج» و«الدخول» .. إن هذين
الفعلين يثيران ذاكرة مشحونة بالأساة
فقد خرج للفلسطينيين من وطنهم فى
١٩٤٨ واكتمل خربهم من سيادتهم
على وطنهم فى ١٩٦٧ وفى ١٩٦٩ خرج
الفلسطينيون المسلحون من عمان وفى
١٩٧١ خرج لشاعر نفسه من الوطن
وفى ١٩٨٢ خرج مع ثوار شعبه من
«بيروت» إلى أبعد مسافة عن الوطن -
تونس، اليمن، السودان - غير أن الروى
الحاد بالخروج الأخير يفت متأبياً على
هذه المطاردة للأساية للفعل «يخرج»
لشاعر وشعبه، ومن هنا ينزاح الفعل عن
دلالته فى السياق الشعرى ليتمثل بكثير
من الدلالات الترميزية، ويقول
«درويش»:

- بيروت كانت هناك وكانت هنا
وكانت على رقعة البحر ساعة حائط
ويوم قرنفل

وداعاً لمن سوف يأتون من
وقفنا صامتين

ومن دنا وأقنن . لندخل
سنخرج

قلنا: سنخرج حين سندخل (٧٤).

أن تقف، أن تلذت إلى الخيار السياسي
للشاعر وهو يرفض اتفاقات «مخرب»
أوسلو - جنيف - واشنطن - القاهرة..،
فالوطن ليس هو فلسفة الممكن للتغاضية
.. الوطن ليس مرحلة عارضة ومؤقتة ..
والوطن ليس تجربة يمكن أن تلجج كما ..
بالقدر نفسه - يمكن أن تفلح، الوطن،
عند الشاعر حامل الوصي الجمعي، هو
بهسامة فادحة - هو الوطن، غير مطروح
لاختلاف في الرأي أو الرؤية، وغير
قابل لأن يقتل كما لا مساحة لكي
يمتد. ولذا يبقى محمود درويش خارج
أوراق «غزة» أرحبا، فلسطينيا مطرقا إلى
حد الشاعرية - يرى ما يريد ولو على
مقعد .. في الرشح. ■

الهوامش

- (١) محمود درويش - د: هي أغنية - ٤٠٠ ق: ١
«سفر» - دار الكلمة / بيروت / ط ١،
١٩٨٦ - ص: (٧).
- (٢) محمود درويش - «في وصف حالنا» - دار
الكلمة / بيروت / ط ١ / ١٩٨٧ - ص:
(١٣٦).
- (٣) محمود درويش - د: «ورد أقل» - موسسة
العربية للدراسات والنشر - بيروت / ط ١ -
١٩٨٧ - ص: ٧.
- (٤) محمود درويش - د: «بحار مدخل البحر» -
ق: (صباح الغد يا ماجد) - ص ٦٧.
- (٥) م - ٥٠
- (٦) محمود درويش - د: «هي أغنية» - ٤٠٠ ق:
«أسبوع لرجلة حول قتي» - ص ٩٨.
- (٧) محمود درويش - د: «مدح الظل العالي» - دار
القردة / بيروت / ط ١ / ١٣٥ / ١٩٨٧ - ص ٤٣.
- (٨) محمود درويش - د: «ورقك» - ق: «على
الصحف أعلى من السطح .. ناموا ص ٣١

ولها صوت أبيض في السموات،
واصفاء حصة
لوصايا الملح. مت يا حب مت
هنا. لتعرف
أنتا كنا نحب (٧١).

ويستمر هذا للثرون العاطفي الذي
يأخذ الواقع - للتجربة في نهايتها - إلى
غوايات نفس مفسة حزنا وتعلقا، غير أن
للتجربة تنتهي لتبدأ أخرى:

نمر على وشك السقوط عن
الشجر

تلك النهاية والبداية، أو كلام
للسفر (٧٢).

إن السمة المميزة لوعي هذه المرحلة
في شعور الترميز كاستلوب شعري في
التعبير عن الموقف للفكرى للشاعر والذي
يتبدى في انتماء أصبح - بغليب للثورة
أكثر صلة بالوطن، وأصغى علاقة بها،
إن «الترميز» حين يكون وسيلة للتعبير عن
موقف فكري من قضية مصيرية مثل
قضية فلسطين له دلالة التي لا تفصل
عن طبيعة المرحلة التي ابتدأت مع
خروج الثورة من مكان فاعليتها الأخير..

لم يعد الواقع يقدم للشاعر شيئا فليس
ثمة: «أحمد الزعتر» أو «راشد
حسين» أو «إبراهيم مرزوقي» أو حتى
«سرحان» إشارة سرحان، إنها للثورة،
والصمت الذي يلف هؤلاء الخارجين من
حلم السلاخ وهذا فإن اللغة تقدم للشاعر
إمكانية المحصور في مساحة الرمز للواقع
- الثوري - الشاغرة .. مساحة الخواب ..
عند هذه النقطة تحديدا. مواجهة الشاعر
لغة على أرضية من الغياب لمر يمكننا

إنها محاولة للصعود على مأساة
الواقع الزاهن والتطلع إلى مستقبل
جمالي، ولا يتم هذا إلا بإعادة صياغة
الماضي لمأسارى صياغة جمالية، تتحول
الفرقة إلى حب .. طفل مدلل:

خسرنا، ولم يريج الحب شيئا
لأنك يا حب حب، لأنك يا حب
طفل مدلل

تكسر باب السماء الوحيد، وكل
الكلام الذي لم نكله. وترحل

فكم وردة لم نر اليوم - كم
شارع لم يحطم كآبة قلب مكبل
وكم من فتاة يغافلنا عصرها
ويسير إلى جهة لا نراها ..
لتفصل

وكم من نشيد نزل فينا وكنا
نوام. وكم من هلال ترحل
ليرتاح فوق الواسدة (٧٣).

وتدخل النهاية. نهاية للوجود الثوري
في أسلوب مجازي يقطعها عن دلائلها
الأولى، فليس ثمة دلالة أولى إذ لم تكن
للمقاومة الفلسطينية خارج الوطن المحتل
إلا لغزة من الزمن ألفزها الوضع اللبناني
فحسب وبانتهائه كان يجب أن تنتهي.
فقد كانت - إذن - أسطورة مؤقتة تحمل
مثالية الفكرة أكثر مما حملت من واقعية
الفعل ولذا كان جواز «درويش» بالفعل
الثوري عن واقعيته - تحقيقه الفعلي - إلى
المستوى المجازي مجرد تنمية لحالة
مجازية إذا صح التعبير «يقول الشاعر:

للتهايات مذاق القمر البني،
طعم الكلمات

عندما تغمر في الروح مجاريها
.. وتتشف

الوعى والشعرية

- (٩) محمود درويش - د: «مدح النخل المالى» - ص ٨٧.
- (١٠) محمود درويش - د: «هى أغنية...» ق: هذا خريفى كلاء - ص ٢٩.
- (١١) ن. م. - ص ٢٣.
- (١٢) محمود درويش - د: «هى أغنية...» ق: «محاولة للتحرر» - ص ٧٠.
- (١٣) محمود درويش - د: «حصار لمدائح اليم» - ص ٢٣.
- (١٤) محمود درويش - د: «هى أغنية...» ق: «عدا لأرباب المكافاة» - ص ٥٩.
- (١٥) ن. م. - ق: «من لفظة الموت الذى لا موت فيه» - ص ١٠٩.
- (١٦) محمود درويش - د: «ورثك» - ق: «عناوين الروح خارج هذا المكان» - ص ١٥.
- (١٧) ن. م. - ق: «سبأنى لشقاء» - الذى كان - ص ٨٩.
- (١٨) ن. م. - ق: «ألا تستكفين أن تطغى» - ص ٨٥.
- (١٩) ن. م. - ق: «يعلمنى اللعب ألا أحب» - ص ٩١.
- (٢٠) محمود درويش - مأساة للرجس - ملهاتة للفتنة - اليوم السابع / عدد ٢٢٦ حزيران (يونيو) ١٩٨٩ / فرنسا - ص ٩.
- (٢١) ن. م. - ص ١١٨.
- (٢٢) ن. م. - ص ١١٩.
- (٢٣) محمود درويش - د: «مدح النخل المالى» - ص ١١٨، ١١٩.
- (٢٤) محمود درويش - د: «مدح النخل المالى» - ص ١١٨، ١١٩.
- (٢٥) جان تروفيون - سرمدولوجيا الفن - د: «هذه بركات» - صويت / بيروت ١٩٨٣ - ص ٣٨.
- (٢٦) محمود درويش - الزمان : بيروت - المكان - آباء - مجلة للكرمل / عدد ٢١، ٢٢ / ١٩٨٦ / قبرص - ص ٨٢، ٨٣.
- (٢٧) محمود درويش - د: «حصار لمدائح اليم» - ق: «قصيدة البيروت» - ص ٩١.
- (٢٨) محمود درويش - «فى وصف حائلنا» - مقالة: «تحتين مكتوت إلى بيروت» - ص ١٦٤.
- (٢٩) محمود درويش - د: «مدح النخل المالى» - ص ٨.
- (٣٠) ن. م. - ص ٢٨.
- (٣١) ن. م. - ص ٣٦.
- (٣٢) ن. م. - ص ٣٦.
- (٣٣) ن. م. - ص ٤٦.
- (٣٤) جاستون باشلار - جماليات المكان - ت: «غالب هلسا» - المؤسسة الجامعية للدراسات / بيروت / ط ٣ / ١٩٨٧ - ص ٢١.
- (٣٥) محمود درويش - د: «مدح النخل المالى» - ص ٩.
- (٣٦) ن. م. - ص ٣٨.
- (٣٧) ن. م. - ص ٣٩.
- (٣٨) ن. م. - ص ٧٠.
- (٣٩) ن. م. - ص ٨١.
- (٤٠) ن. م. - ص ٣١.
- (٤١) ن. م. - ص ٣٠.
- (٤٢) ن. م. - ص ٤٦.
- (٤٣) ن. م. - ص ٥٤.
- (٤٤) ن. م. - ص ٥٨.
- (٤٥) ن. م. - ص ٣١.
- (٤٦) ن. م. - ص ١٢١، ١٢٢.
- (٤٧) ن. م. - ص ٩٤.
- (٤٨) ن. م. - ص ٩٤.
- (٤٩) محمود درويش - د: «هى أغنية...» - ص ١٢.
- (٥٠) ن. م. - ق: «من لفظة الموت الذى لا موت فيه» - ص ١١١.
- (٥١) محمود درويش - ن. م. - ق: «هذه نازيا للناى» - ص ٦٥.
- (٥٢) محمود درويش - ن. م. - ق: «محاولة لتحرر» - ص ٧٣، ٧٤.
- (٥٣) محمود درويش - د: «ورثك» - ق: «صالحنا» - الروح - ص ٣٥.
- (٥٤) ن. م. - ق: «حصارنا ولم يروح الحب شيئا» - ص ٩٣.
- (٥٥) ن. م. - ق: «تلفظ على حلم» - ص ٥٥.
- (٥٦) محمود درويش - د: «مأساة للرجس» - ملهاتة للفتنة - مجلة اليوم السابع - م. م. - ص ١١.
- (٥٧) ن. م. - ص ٩٢.
- (٥٨) محمود درويش - د: «مدح النخل المالى» - ص ٩٢.
- (٥٩) محمود درويش - د: «هى أغنية...» ق: «مدرع مربع فى السجن» - ص ٣٧.
- (٦٠) محمود درويش - ن. م. - ق: «من لفظة الموت الذى لا موت فيه» - ص ١١٢.
- (٦١) ن. م. - ق: «الفرح» - ص ١١.
- (٦٢) ن. م. - ق: «نهار القربان» - ص ١٩.
- (٦٣) محمود درويش - د: «مدح النخل المالى» - ص ٤١.
- (٦٤) محمود درويش - د: «هى أغنية...» ق: «أن القاهر أن يكفل نفسه» - ص ٧٧.
- (٦٥) محمود درويش - ق: «مأساة سريعة فى مدينة قديمة وجديدة على ساحل البحر الأبيض المتوسط» - مجلة للكرمل / عدد ٩ / ١٩٨٣.
- (٦٦) محمود درويش - «مخرج الطريق» - مجلة للكرمل / عدد ١٣ / ١٩٨٤.
- (٦٧) محمود درويش - د: «حصار لمدائح اليم» - ص ٢٠.
- (٦٨) محمود درويش - د: «مأساة للرجس» - ملهاتة للفتنة - مجلة اليوم السابع - ص ٨.
- (٦٩) محمود درويش - د: «ورثك» - ق: «سامح هذا الصباح» - ص ٩٥.
- (٧٠) محمود درويش - ن. م. - ق: «حصارنا ولم يروح الحب» - ص ٩٢.
- (٧١) محمود درويش - د: «هى أغنية...» ق: «عدا لأرباب المكافاة» - ص ٥٥.
- (٧٢) محمود درويش - ن. م. - ق: «فى آخر الأضياء» - ص ٦١.



من لهجة الخطابة إلى لفقة الحياة

ورد أقل... نموذجاً

محمد السيد إسماعيل*

* باحث وشاعر مصري

قا محمود درويش ظاهرة استثنائية في مسيرة الشعر الفلسطيني المعاصر وعندما نطلق قولاً كهذاً، لا نعني بالضرورة حكماً بالأفضلية، بل نعني - على وجه التحديد - خصوصية الحالة التي تدهشنا لفراحتها حين ننظر إلى «محمود درويش» شاعر فلسطينياً على وجه الخصوص، تبدأ هذه الحالة خصوصيتها منذ خروجه المبكر من داخل «الأرض المحتلة» رغم يقينه بما سوف يتعرض له - بسبب ذلك الخروج - من انتقادات حادة. لا يحرس شاعر على التعرض لها، ناهيك عن سعيه إليها واعياً مختاراً.

لكن ما هو الدافع وراء ذلك الخروج المبكر وتحمل تلك الانتقادات بوعي واختيار؟ ينبغي قبل الإجابة أن نتذكر ذلك الوجه الآخر لخصوصية تلك الحالة، أعني ذلك الرض الذي أشهره «محمود درويش» في وجه ذلك «الحب القاسي» الذي حاصر به الآخرون كل ما هو فلسطيني حتى أطلق مقولاته الشهيرة «نقترب من ذلك الحب القاسي» منذ وقت مبكر أيضاً (١٩٦٩). إننا أمام شاعر لم يشأ أن يظل أسير قنين: قيد القهر اليومي الشاذ المباشر في «الداخل»^(١)، وقيد الحب القاسي من «الخارج» فالقيدان - وإن اختلفا في الطبيعة - مختلفان في الأثر، لأتهما يفرضان عليه أن يظل أسير تلك المعادلة (الفعل - رد الفعل) - التي يتولى

«العدو» تكريس طرفها الأول - (الفعل / القهر) - كما يتولى «المحبون» تكريس طرفها الثاني - (رد الفعل / المقاومة) - بالمراسفات التي أحجها عليها. ولعل هذما يصر القارئ الذي استقبل به ديوان «آخر الليل» لخروجه قديماً عن تلك المراسفات المطلوبة والمعمودة لطرف المعادلة الثاني وهكذا يظل القيدان يفرضان حالة واحدة لا يملك الشاعر إلا أن يعايشها، حالة يفرضها القيد الأول بحكم «الضرورة» اليومية الحياتية، ويفرضها القيد الثاني بحكم «الترويج» والمباركة. وهي حالة لن تنتج إلا شعراً نظمياً مستهلكاً يستلب أكثر مما يؤثر.

بماذا يمكن أن نصف شاعرًا لم يتردد في الخروج على هذه المعادلة المدمرة؟! نصفه بلا تردد أيضاً بأصالة كشاعر قبل أي صفة أخرى - هذه «الأصالة» التي لا تكون إلا بـ «حرية الرؤية» وهي مطلب «محمود درويش» الذي سمى إليه ونأى به عن حكم «الضرورة» محققاً بذلك أصالته الشعرية^(٢).

مازالنا حتى الآن نتحدث عن خصوصية «درويش» بما هو خارج عن الشعر، وإن كان ضرورياً له، ولذا الآن أن نستعرض خصوصية تجربته الشعرية بما هي الأساس في تناوله شاعرًا، ولعل أولى الملاحظات التي تستوقفنا في ذلك الأمر أن محمود درويش استطاع باقتدار نادر أن يحقق طرفي تلك المعادلة الصعبة:

الوفاء لطبيعة الفن دون التخلي عن التزامه المبدئي بقضية شعبه ومع الإقرار بعدم التناقض بين هذين الأمرين بالضرورة، إلا أننا كثيراً ما نصادف نماذج شعرية تنوسل إلى قاريلها بشرف التزامها بإحدى القضايا الأثيرية، وعلى النقيض نصادف نماذج أخرى لا تلتفت لامل هذه القضايا بل تتألف منها ولغة بذلك في أسر الشكلانية مهما كثرت ادعاءات أصحابها بغاوية ما يتجهون. أما ثانية هذه الملاحظات فهي ما يشيع في شعره من روح انتقادية حادة وساخرة من الذات ورفاق الثرب ورموز الطريق وهو أمر يندر أن نجده في الشعراء الفلسطينيين، ولنفرد هذه السطور للتخيل إلى من يمكن أن توجه، مع الاعتذار عن نقلها كاملة حتى نكتب مرادها:

يمثل دورى الأخير. وكان
وحيداً وحيداً على مسرحه

يرتب ما لا يرتب من جوقة
متعبة

لقد أطلقوا النور وانصرفوا
واحدًا واحدًا خلف أرائهم

وما زال يلعب في دمه وهو
بحسبه رغبة العتبة

تقسم دور الشهوة وذور
الشهيد ولم يبلغ الانكسار ولا
الغبلة

وحيداً يرم ما انهار منا

ومنه ومن آخر الخشبة

- ألابد من مسرح يا أمي؟

فقال: ولابد من شاعر في
الطريق إلى قرطبة

وحيداً.. وحيداً يسير إلى قرطبة
ووحيداً أصدقه حين يكذب،
مثلي... ما أكذبه

تتأى هذه القصيدة عن طبيعة الهجاءات السياسية للفاضة على نحو ما نعهد في شعر مظهر النواب أو نزار قباني، كما تتأى عن طبيعة قصيدة للمراجعة السياسية الحادة على نحو ما عهدنا في شعر أمل دنقل مثلاً، لكنها تأخذ - رغم اشتراكها مع النماذج السابقة في طبيعة الرقص السياسي الواضح - طبيعة خاصة، فلأول مرة نرى درجة عالية من الاتحاد بين الشاعر والمخاطب (هدف الهجوم)، وهذه خصوصية أخرى من خصوصيات محمود درويش، ويستدعي ذلك الاتحاد درجة عالية أيضاً من التعاطف المصحوب بالإشفاق، فهل يرجع ذلك لخصوصية المخاطب هو الآخر، باعتباره رمزاً قديماً، أو باعتباره أباً على حد تعبير الشاعر. ومع ذلك لم يكن هذا الاتحاد كاملاً وإن كان بدرجة عالية بل لأزمة شعور آخر بالانفصال، وبين هذين للشعورين تكمن أزمة الشاعر للحقيقة، ويكمن أسر القصيدة لقارئها. (١)

لا يكمل فهم القصيدة السابقة إلا بقراءة قصيدة «بقاياك للصقر» التالية لها مباشرة في الديوان إذ يشتركان في

التوجه إلى مخاطب واحد وهو ما نلاحظه باستعراض بعض سطورها التي يستهلها بقوله:

بقاياك للصقر. من أنت كي
تحفر الصقر وحده
إلى أن يقول:

سنخلى لك المسرح الدائري.
تقدم إلى الصقر وحده فلا أرض
فيك لكي تتلاشى،

وللصقر أن يتخلص منك،
وللصقر أن يتخلص جلدك.

تبلغ هنا حالة الانفصال التي بدت حيوية في القصيدة الأولى أعلى درجاتها التي تصل لحد الإذلة والاستكثار كما يبدو في صيغة الاستفهام في أول القصيدة «من أنت كي تحفر الصقر وحده؟»، الأمر الذي يضع قوله في القصيدة السابقة «وحيداً.. وحيداً يسير إلى قرطبة» في دائرة الشك، ويجمع بها إلى الإيحاء باستحالة أن يكون هناك سير وإلى قرطبة تحديداً. كما يجمع قوله «وللصقر أن يتخلص منك» في هذه القصيدة، بقوله «ولم يبلغ الانكسار ولا الغلبة» في القصيدة السابقة إلى حد الانكسار أو ما هو أكثر بعد أن كان يوحى بحالة من الوسطية بين الانكسار والغلبة واستمرار الرؤية للثبات بلا مثاليات زائفة تحجب الرؤية الصحيحة وأنا أعني هنا الذات الفلسطينية عامة وليس ذات الشاعر فحسب، بواسطة محمود درويش تعريته

١ - مصاحبات دائرة «الانفصال» :

يقول من التأمّل يمكن ملاحظة مجموعة من للمصاحبات الدلالية التي تشبع في هذه المجموعة، والتي يمكن ردها إلى دائرة «الانفصال» وسوف نكتفي بالتحريض لاثنتين منها هما لازمة «الرحيل» و«الحنين إلى الماضي» حيث يندر أن نجد قصيدة تخلو من هاتين اللزمتين. وهما بالإضافة إلى وقوعهما في دائرة «الانفصال» «الدالية» توجيان بعدم الرضاء عن لحظة آنية قابضة ومحاولة الانفصال عنها سواء كان ذلك بالانتفاع إلى لحظة آنية عن طريق «الرحيل» الذي يعمل معنى زمناً بقدر ما يوحى بالاستبدال المكاني. أو استرجاع لحظة هاربة عن طريق التذكر المصوب به «الحنين إلى الماضي».

أ - لازمة «الرحيل» :

يرتبط «الرحيل» بالرغبة في المغادرة أو الاستبدال، لكنه في حالة «محمود درويش» يرتبط بالحنان، لذلك فغالباً ما يتم التعبير عنه بفعال ترحى بالمجاهدة من قبول 7 ساقط هذا الطريق الطويل كما يستدعي استحضار المصاحبات اللغوية الدالة على المواجهة والحنان من قبيل:

تضيق بنا الأرض أو لا تضيق .
سنتقطع هذا الطريق الطويل إلى
آخر النجوم . فلتتوتر خطانا سهاماً .
أخنا هنا منذ وقت قليل . وعما قليل
سنبلغ سهم البداية ؟

لكن لهجة السواحية والروح التضائية لم تعد باليتين القديم ولا حتمية التفاوض الأول. وهو ما يدل عليه الشاعر أسلوبياً

هذه المجموعة، أو الرؤية المركزية المسيطرة التي يمكن ردها إلى ثنائية الانفصال / الاتحاد) ولن أسطرد في سرد كافة النماذج للدلالة على هذه الثنائية، ويكفي أن أشير إضافة للنماذج السابقة إلى قصيدة (وفي الشام شام) التي يقول في بعض سطورها:

لماذا اتكأت على خنجر
تراني ؟ لماذا رفعت سفوحى

لتسلط خيلى على ؟ ضمنت إني
ضمنت أن أمهلك

إلى أول الشعر أو آخر الأرض
ما أجملها !

وما أجمل الشام ما أجمل
الشام لولا جروحي

فضع نصف قلبك في نصف
قلبي ، يا صاحبي

لتصنع قلباً صحيحاً صحيحاً لها ،
لى، ولك .

يصاحب هذه الرؤية المركزية المسيطرة التي ألمحنا إليها مجموعة من اللزائم الدلالية المصاحبة للمخاطب للشعري في هذه المجموعة، وهي لوازم تقدر من طبيعة التعويذة التي يدور لشاعر حولها، ويتجبر آخر فإن هذه اللزائم هي بمثابة مرتكزات للرؤية المركزية السابقة. وإذا كانت الرؤية السابقة تدور حول محوري «الانفصال / الاتحاد» فإنه يمكن تقسيم هذه المرتكزات حول هذين المحورين بحيث تنتمي للمجموعة الأولى. دلالياً إلى دائرة «الانفصال» وتنتمي الأخرى إلى دائرة «الاتحاد» طبقاً لما يمكن أن يسمى بنظرية للمصاحبات الدلالية.

للمزق والافتتال الفلسطيني، على نحو ما يظهر في قصيدة «بمائق قاله» :

أخى يا أخى ما صنعت
لتقتالنى ؟

فوقنا طائران فصوب إلى فوق !
أطلق جميعك أبعد منى أو

ماذا تقول ؟ سنقتلى كى يعود
العدو إلى بيته / بيتنا ونعود إلى
لعبة الكهف

ورغم ذلك الافتتال لا يطن الشاعر انفصاله أو رغبته في الانفصال عن ذلك (الأخر) الفلسطيني، على نحو ما لاحظنا في المومجيين السابقين، إذ مازال للشاعر ينكر ما هو مشترك وجميعي (تعال إلى كسوخ أمى لتضيق من أجلك للفرد) أو (ماذا صنعت بفجرة أمى وأملك).

لا يبلغ «محمود درويش» درجة الاغتراب الكاملة رغم انطواء دور الرموز القديمة ورغم حدة الافتتال الذاتي، وأية ذلك اختتامه لقصيدته السابقة بذلك الإصرار على الوحدة/ العناق / لن أحل وثاق المئاق / لن أتركك . وهو ما يبدو كذلك في قصيدته (هنالك ليل) فيبعد أن يستعرض كل مظاهر الانكسار والتردى من قبيل :

هنالك ليل أشد سواداً ... هنالك
ورد أكل سينقسم الدرب أكثر مما
رأينا، سينشق سهل . إنش

ويختمها بقوله:

ولكننى سأتابع مجرى النشيد
ولو أن وردى أكل

وهي نغمة دائمة في قصائد هذا الديوان، أو لنقل إنها استراتيجية القول في

من لجة الخطابة إلى لغة الحياة

يقرب في كثير من حالاته من المتألمة، التي لا معالم لها وإن عبر عنها الشاعر بروح ساخرة تخفيفاً من وطأتها المحتملة. والمتألمة لا ترتبط بحسب بما سبق بل ترتبط أيضاً. وربما كان ذلك هو الأهم. بتناثر التوجهات. وتقرأ هذا الجزء من (مطار أثينا):

مطار أثينا يوزعنا للمطارات.
قال المقاتل: أين أقاتل؟ صاحبت
به هاملاً: أين أهديك طفلك؟ قال
الموقف: أين أوقف مالي؟ فقال
المثقف: إلى مسالك؟ قال رجال
الجمارك: من أين جئتم؟ أجبنا:
من البحر. قالوا: إلى أين تمشون؟
قلنا: إلى البحر. قالوا: وأين
عناوينكم؟ قالت امرأة من
جماعتنا: بلجتي قريتي.

وقد تزداد حدة تناثر التوجهات. التي
ظهرت في بداية هذا القطع. حتى تبلغ
درجة الاقتتال وهو ما عرضنا له من
قبل.

ب - لازمة «الحنين إلى الماضي»:

«الحنين إلى الماضي» هو الوجهه
الأخر لرحيل أو هو رحيل إلى الماضي،
لذا فإنه يؤدي ما يقوم به الرحيل من
رغبة في الانفصال عن واقع محاصر
آني. ولطفاً يرتبط ذلك الماضي بالحياء
الأمنة والاقترب من الطبيعة بمولائها
للمختلفة:

تكلم عن الأمس يا صاحبي كي أرى
صورتى في الهدن. ولذا كان الحنين إلى
الماضي يرتبط بتذكر زمن محدد غالباً
ما يكون زمن الطفولة. قبل الاجتياح
الصهيوني للفلسطين بطبيعة الحال. فإنه

موت على نحو ما كان يذهب أيضاً
صلاح عبدالصبور عندما قال: إن قلت
لصاح: اكتشيت قال كيف / والسندباد
كالإعصار إن يهدأ يمت.

وتكسح هذه الطبيعة للصوقية في
التعبير عن «الرحيل» والإصرار عليه،
حين لا يتردد الشاعر في خلق أعصائه.
ربما لهذا من إلهامات صوفية. كي
يستطيع المرور حين تضيق به الأرض
ويحشر في السمر الأخير:

تضيق بنا الأرض . تحشرننا
في السمر الأخير، فنفلح أعضائنا
كي نمر.

وكما أصبح الشاعر مسغرقاً في
«الطريق» دون انتظار لما يؤدي إليه لأنه
[قد يؤدي وقد لا يؤدي] فإنه قد أصبح
مسغرقاً أيضاً في ذاته أو باحثاً عن روحه
أعلى الروح أن تجد الروح في روحها أو
تموت هذا... ص ١٩] دون أن يعنى ذلك
انكفاء رومانسيًا. كما أصبحت علاقته
ببلد الوصول المرجوة علاقة إسرارية آه
من بلد لا نرى منه إلا الذي لا يرى:
سرنًا]

وكما يرتبط «الرحيل» بالحناء
والمجاهدة فإنه يرتبط بطول الزمن الذي
هو أيضاً مشرب من الصفاة لوقفا
لزوجاتنا: لدن منا ملات السنين لنكمل
هذا الرحيل/ إلى ساعة من بلاد، ومتر
من المستحيل/ حيث نجد في جانب
«ملات السنين» في سبيل «ساعة واحدة»
من بلاد، كأنها رحلة مجاهدة طويلة في
سبيل لحظة إشرافية مباغنة.

إن رحيلاً على هذا النحو من المساندة
دون يقين كامل في الوصول إلى الهدف

بالانتقال من بقلية الأسلوب الخبري
لنستطع هذا الطريق (الطريق) إلى
احتمالية الأسلوب الإنشائي المتمثل في
الاستفهام [أكانا هنا منذ وقت
قليل...؟]. ورغم احتمالية الوصول
وإعتزاز اليقين في المصير المنتظر فإن
فعل «الرحيل» يتحول إلى قيمة في حد
ذاتها ويستحق رمى كثير من اللورد في
النهر من أجل قطعه:

ومازال في الدرب درب.
ومازال في الدرب متسع للرحيل
سنرمى كثيراً من اللورد في النهر
كي نقطع النهر.

بل ربما لم يعد الوصول إلى قرطبة،
هذا بقدر ما أصبحت الوسيلة إليها هي
الهدف الأساسي الذي يتعلق به الشاعر
ولنتظر إلى هذه السطور:

- أسافر ثانية في الدروب التي
قد تؤدي وقد لا تؤدي إلى قرطبة
- أعود إذا كان لي أن أعود
إلى وديتي في نفسها إلى خطواتي
نفسها ولكنني لا أعود إلى قرطبة.

إن محمود درويش بهذه السطور
يقرب من طبيعة الصوفي الذي لا يهجم
للوصول بقدر ما يهجم الاستغراق في
الطريق. وهذا ما يطنه الشاعر صراحة
في «عناوين للروح خارج هذا المكان»
بقوله:

عناوين للروح خارج هذا
المكان. أحب الرحيل
إلى أي ريح.. ولكنني لا أحب
الوصول.

فهل ذلك لأن الوصول تجدد أو على
الأقل هدوء الذي هو بالنسبة للشاعر

يرتبط أيضاً بفكر مكان محدد لا يسميه الشاعر غالباً، لعل به بديهة بل يكنى عنه بظرف المكان، هناك، للدلالة على البعد والإيحاء بقوة الحنين:

أنا من هناك. ولّى ذكريات.
ولدت كما يولد الناس لى والدة
وبيت كثير النوافذ. لى إخوة.
أصدقاء. وسجن بلافاة باردة.

ورغم بديهية ما يرويّه محمود درويش عن نفسه فى هذين السطرين فإنه لا يتردد فى ذكره بل تردده فى أكثر من نموذج. وأكثر من ذلك تراه يسعى إلى تأكيده حتى على مستوى الشكل الكتابى كأن يضع مثلاً نقطة بعد كل جملة أو حتى كلمة لى إغوة. أصدقاء. وسجن رغم اتصالها عرويضاً الأمر الذى كان يستلزم وضع فاصلة (،) على نحو ما هو معروف فى القصيدة «المدرسة» إلا أنه يلجأ إلى استبدال النقطة بالفاصلة لغاية دلالية كأنه يقوم بتجسيت النظر عدد كل جزئية يرويها.

ومن «هناك» بمحوميتها ومن «الأس» بإطلاقه، يسعى الشاعر فى بعض نماجه إلى التجديد والمكانى، و «الزماني» فتصبح «هناك» قرية محددة هى بالتأكيد الشاعر ويصبح «الأس» بطوقه للبيدة

..... أحب السفر

إلى قرية لم تعلق مسالى
الأخير على سربها. وأحب الشجر
على سطح بيت رأنا نعدذب
عصفورين؟ رأنا نرى الحصى.
ومن السحيد «الزمانى» يجنح
الشاعر إلى تحديد «الشخصية الإنسانية»

وكثيراً ما تكون صورة «الأم» هى الصورة المثلى والمائلة فى ذكركه الشاعر وغالباً ما يستحضر معها «رائحة الخبز فى الفجر»:

أحن إلى خبز صوتك أمى!
أحن إلى كل شيء. أحن لى...
أحن إليك.

إن الأم لا تستحضر «الخبز» فحسب بل تتحد معه. لقد أصبح «صوتها» خبزاً، ولا غرابة فى ذلك باعتبار صوت الأم هو الزاد الحقيقى. والحق أن رمز «الأم» عدد محمود درويش يحتاج لدراسة مستقلة لأنها تصبح فى كثير من النماذج معادلة للوطن بأسره. وتصبح فى نماذج أخرى الرابطة الحقيقية بين المغتربين ولذا أن تعود إلى النماذج الدالة على ذلك فى بده هذه الدراسة.

٢ - مصاحبات دائرة الاتحاد:

أعلى هنا «بالاتحاد» الرغبة فى التواصل بما هو نقيض للانفصال والحق أن محمود درويش يلجأ إلى لازمين أثنتين لتحقيق ذلك «الاتحاد» أو التواصل وهما «فاعلية الكلمة» التى تتخذ صورة «النشيد» الثانية «فاعلية الجسد» باعتبار الأولى أداة للتواصل القيمى والمعرفى، والثانية أداة للتواصل الحسى والإنسانى.

أ. فاعلية «الكلمة» أو «هيمنة النشيد»:

غالباً ما يرتبط «النشيد» الذى يعبر عنه الشاعر أحياناً بـ «الأغنية» أو «الكلام» أو «الشعر» أو «الصوت» باعتبارها مترادفات دلالية - نقول غالباً ما يرتبط ذلك «النشيد» بلازمة «الرحيل». فإذا كان للرحيل عناء فالنشيد عامل من عوامل تعلمه:

نقيس الفضاء بمقار همددة أو نغنى
للهمى المسافة عنا حيث يتحول «الغناء» إلى وسيلة لتخفيف وطأة المسافة كظروف مكانى للرحيل - بل إن «الغناء» أو فصل «الكلام» يتحول فى بعض النماذج إلى وسيلة للخلاص من حالة «الرحيل» أو السفر الدائم:

تكلم تكلم للمرف حدا لهذا
السفر

وإذا كان الرحيل يستدعى «الغناء» أو «النشيد» كقيد موضوعى له فإن «الجسد» أو الاضطراب الحسى يستدعى ذلك الغناء أو «الكلام» كإلزام ضرورية، كأنه الوجه الآخر له:

أنام قليلا على ركبتيك، فيصحو
الكلام

ليمدح موجا من القمح يلبث
بين عروق الرغام .

حيث يأخذ الكلام كبريتة مستقلة كأنه منفصل عن صاحبه، بل إن ذات الشاعر نفسها لا تكون غير هذا «الكلام» أو هى على وجه التحقيق مجرد أغنية:

هل تستطيعين أن تخرجى من
نداء الحق

وأن تقسمينى إلى اثنين : أنت
وما يتبقى من الأغنية.

ولا يعنى ذلك انقسام الذات، أو الرغبة فى انقسامها، بقدر ما يعنى تبنيها لحالة الغناء، حتى تصبح - كما ذكرت - مجرد أغنية، فليست للمخاطبة هنا سوى ذئق لقل «الغناء» وآية ذلك أن الشاعر لا يتصورها أو لا يحضرها إلا بأسر جاذبية الكلام «الغناء» «النشيد» فى دافع وغاية فى الوقت نفسه، وهى فى كل الأحوال قرينة للنشيد وأسرته:

من لجة الخطابة إلى لغة الحياة

تذكرت أني لسيتك فلتترجمي
في أعالي الكلام

الأمر الذي يصبح فيه تاماً أن
يصفها الشاعر بأنها (امرأة من كلام
ص ٢٩) وأن يصف «البلد كمرمرز لها
بأنه بلد من كلام ص ٢١) ولا عجب في
ذلك حين تعلم أن كل «كلام» الشاعر لا
يدور إلا حول مفردة واحدة لا تخرج عن
كونها ذلك الوطن البعيد.

تعلمت كل الكلام وفككته كي
أركب مفردة واحدة هي الوطن.

لقد أصبحت «الذات» و«وطنها» إذن
«نشيء» من الطبيعي في هذه الحالة أن
تكون علاقة الذات بشيئها علاقة
عضوية ويصبح تخلي الذات عن ذلك
«النشيء» هو تخلف عن هويتها أو ملائمتها
بل إن الذات تتساق لإرادة التشديد نفسه أو
إرادة التفة على حد تعبير الشاعر:

سأحيا كما تشتهي لئني أن أكون
وهو ما يظهر أيضاً في هذه السطور:
١ - سنقطع كف التشديد ليكمله
لحننا ص ١٧.

٢ - ولكنني سأتابع مجرى التشديد
ولو أن وردى أقل ص ٤٥.

٣ - أريد مزيداً من الأغنيات
لأحمل مليون باب - وباب
وأنصبها خيمة في مهب
البلاد وأسكن جملة ص ٨٣.

٤ - ونابع أصواتنا كي نرى قمرًا بينها
ونضي لوجل صفر ص ٣٥.

ب - فاعلية «الجنس» أو
«التفكير بالمرأة»:

لا يأخذ «الجنس» في هذا الديوان
صوره المعتادة، بل يظن طبقاً لتوجهات

المعنى الذي يريد الشاعر إثارتة. كما يبدو
عن اللغة الحسية المباشرة. ويحدد أكثر
فإن محمود درويش لا يلجأ - في هذا
الديوان - إلى تصوير فعل الممارسة
الجنسية على نحو ما نجد في كثير من
للقصائد خاصة في أحدث موجاتها.

إذن لماذا كان هذا العنوان «فاعلية
الجنس»؟ وهل كان اختياره ضرباً من
المجازفة؟ لا أظن، فالجنس ليس في
ممارسته الفطرية قمع. إنه أشمل من
تلك اللحظة للشبقية العابرة. أو لنقل إنه
ضرب من التفكير الذي يصح أن نسميه
«التفكير بالمرأة». وقد تحدثت مظاهر هذا
التفكير وتوعدت لتعكاساته سواء على
مستوى «المفردة» الشعرية أو بناء
الصورة أو آلية التفكير ذاته.

من هذه المظاهر أن محمود
درويش لا يرى في حياته إلا رحلة من
العشق والمعرفة، أو العشق المفضي إلى
المعرفة: وماذا نقول الحياة لمحمود
درويش؟ عشقت عشقت عرفت وكل
الذين ستهق ماتوا.

ولذا فنكرنا اهتمام الشاعر بعلامات
«التزقيم» وجرسها على توظيفها دلالات
فمن الممكن أن ندرك أهمية توالي
الأفعال السابقة [عشت عشقت عرفت]
دون أي علاقة تزييم أي دون فاصل من
أي نوع بينها حتى كأنها فعل واحد وهو
ما يريد للشاعر الإيحاء به فالعيش عنده
هو العشق وهو أيضاً المعرفة كما يمكن
أيضاً ملاحظة توظيفه لحرف (العين)
الذي تشترك فيه الأفعال الثلاثة وحرف
الشين الذي يشترك فيه الفعلان الأول
والثاني.

ومن الطبيعي أن تحتل «المرأة» في
حياة على هذا النحو - مكانة بارزة عند
الشاعر، وهو ما نلاحظه في نماذج
متعددة، حيث تظهر صورة المرأة
بمستوياتها «الحقيقية والرمزية» فجد:

لماذا تحب التبيذ الفرنسي؟
قلت: لأنني جدير بأجمل امرأة.

فإذا كان التبيذ متعة حسية مغربة،
فإن لأجمل امرأة متعة حسية توطد
العلاقة بالحياة، ومن الطبيعي أن
يستدعي كلاماً الآخر، وهو ما نجد
أيضاً في قوله:

أريد مزيداً من السيدات لأعرف
آخر قبلة

وأول موت جميل على خنجر
من ثيب السحاب

كما تأخذ «المرأة» مستوى رمزياً
حيث تشير إلى «الوطن» وقد تكون
الإشارة واضحة محددة، يذكرها الشاعر
بالاسم

على هذه الأرض سيادة
الأرض، كانت تسمى فلسطين
صارت تسمى فلسطين،
سيدتي، أستحق لأنك سيدتي
أستحق الحياة.

ومرة تكون أكثر خفاء، حين يريد
الشاعر أن يؤكد على استمرارية المقاومة
التي تتجاوز «الأفراق» لتصبح مثل روح
سارية تتدافع مع كل «جسان جديده».

أعد لسيدتي صورتي - مزقي
صورتي حين يصهل فيه حصان
جديد

وقد تأخذ المرأة صورة أمنية بعيدة
يطاردها الشاعر فهدو كما لو كانت وهماً
أو مرآة؛

أضحت يدنيا على خصر امرأة
من مراب

كما تهدو المرأة أحياناً كائنة ذلك
قدرة مطلقة تتحكم في مصير الشاعر:

وفي وسع غارديتها أن تهدو
عصرى وفي وسع امرأة أن تهدو
لحدى.

هذه إذن سرور مختلفة لكيفية توظيف
الشاعر لرمزية «المرأة»، وهو رمز يؤكد
على قيمة التواصل للشاعر مع الآخرين أو
مع البقاء على الأرض وليس أدل على
ذلك من أن الشاعر يحمل من دخول
سيدة الأريمين بكامل مشمشها أو حتى
أراه امرأة في الرجل من الأشياء التي
تؤكد قيمة الحياة على الأرض.

يمكن إذن أن نخلص من كل ما سبق
إلى أن الشاعر يدور حول رؤية مركزية
تظهر بتجليات مختلفة داخل البنية
الشعرية وهي كما ذكرت رؤية تدور حول
محوري الانفصال / الاتحاد، ويخترع
عنها مجموعة من المصاحبات الدلالية
التي ينتمى بعضها إلى السور الأول
والانفصال وينتمى بعضها الآخر إلى
السور الثاني «الاتحاد»، لكننا في النهاية
نستطيع أن نحول إلى أن للشاعر يسمى
إلى تأكيد هذا السور الثاني الاتحاد، فهل
يرجع ذلك إلى إيمان الشاعر بقوله قديماً:

يا صخر صلي عليها وألدي لتسور نلار

لنا لن أبطك باللاكلي .. لن أسافر

لن أسافر.. لن أسافر.

هذا يمكن أن نؤكد، فهو
درويش لم يتخل أبداً عن ثوابته
المبدئية، وهو ما يمكن أن يكشف عن
درسي أعماله في إجمالها.

وأبداً حتى الآن كيف أن هناك رؤية
مركزية تسيطر على الديوان وتتجلى من
خلال مصاحبات مولوية لكل من
محمورها، وعليها الآن أن نبحت عن
البنية الفنية للمركزية التي تتوازي مع
هذه للرؤية، ولا أقصد بالبنية الفنية مجرد
الجانب التقني الذي يحمل بشكل مباشر
هذه الرؤية ويصبر عنها نحو ما أثبتت
من نماذج تعبر عن هذه الرؤية مما
أمكننا من استخلاصها من هذه النماذج
بطريقة آلية مباشرة تستند إلى المحي
الشاعر لتقول الشعرى. بل أعني بالبنية
المركزية للسيطرة تلك البنية التي تحكم
آلية تشكيل الخطاب الشعرى سواء عبر
هذا الخطاب عن (الرؤية المركزية)
بصورة مباشرة أم صنع معها معادلاً فنياً
مولوياً لها. فما هي البنية الفنية
للسيطرة؟ استطع - ودون أدنى إغفال -
التأكيد على توازي هذه البنية الفنية عما
لاحظناه من رؤية مركزية. هذه البنية
التي يمكن تسميتها ببنية «المقابلة»
للتناظر حيث تتشطر إلى محورين.

محور «المقابلة» الذي يتوازي مع
محور الرؤية الأول (الانفصال)، ومحور
التناظر الذي يتوازي فنياً مع محور
الرؤية الثاني (الاتحاد).

والمقابلة مصطلح بلاغي قديم من
مصطلحات علم اللبديع، فهو ضرب من
ضروب «التضاد» الذي ينقسم إلى
ضربين، «الطباق» وهو ما كان بين
مفردتين، و«المقابلة»، وهي ما تقع بين

أكثر من مفردتين أو لعل إنها تضاد بين
«حالتين»، أو «هيتين»، وواضح أن
«المقابلة» أكثر اتساعاً وشمولاً من
«الطباق»، وهو ما يبيح لنا توظيفها لتشمل
أشياء أخرى من «التضاد» فمن الممكن
شاملاً أن تشمل تغايرات النمط الأسلوبى
وتصولاته - مثلاً «بين»، «الخبر»
و«الإنشاء».

من الممكن إذن أن تأخذ المقابلة صورة
متعددة، ولن أقوم بطبيعة الحال باستقصاء
كافة النماذج الدالة عليها إذ يحتاج هذا
لدراسة مستقلة، بل سأورد فحسب بعض
النماذج الدالة على هذا التنوع.

١ - المقابلة بين حالتين:

يعد هذا الضرب من أكثر ضروب
«المقابلة» شيوعاً في تلك المجموعة، فقد
تكون بين حالتين نفسيتين، أو شاعريتين
من السور، أو التفكير فمن تلك الصور
التي يعبر بها الشاعر عن التناظر بين
حالتين نفسيين قوله:

١ - على هذه الأرض ما يستحق
الحياة: نهاية أيلول

٢ - ... غيوم يكدس مررباً من
(الغائلات).

٣ - هتافات شعب لمن يصعدون
إلى حتفهم باسمين وخوف
الطغاة من الأغنياء.

نستطيع بيسر ملاحظة هذا التناظر
النفسي البراد في السطر الثالث، حيث لم
يعد ذلك التناظر قاصراً على الطباق بين
(هتافات) وخوف، أو (شعب) و«طغاة» أو
(حتف) وأغنياء، بل إن هذه العناصر
جميعاً بتقابلاتها فيما بينها قد خلفت
حالتين من الحالات النفسية والشعورية

من لهجة الخطابة إلى لغة الحياة

غلبة النمط الأول وهو ما يؤكد نهاية القصيدة:

ولكنهم يشكون ولا يسرقون من
النبت غير الكلام الذي سأقول
لزوجة قلبي.

٢ - المقابلة الأسلوبية:

أعطى بالمقابلة الأسلوبية تصولات
الأسلوب بين أكثر من نمط من الأنماط
التعبيرية وهو ما يقع في كثير من نماذج
هذه المجموعة فجند تحول الأسلوب مثلاً
من الخبري إلى الإنشائي من قول:

وما زال في الدرب درب للمشي
ومشي، إلى أين تأخذني الأسئلة؟
حيث نلاحظ انقسام هذا السطر بين الخبر
«وما زال في الدرب درب...» والإنشاء
«إلى أين تأخذني...» وذلك لغاية دلالية،
لأن كان الأول ذا دلالة يقينية فإن الثاني
يؤمى بالمحيرة والغموض.

وقد تجمع بعض النماذج بين «الخبر»
وأنماط إنشائية متعددة كالاستفهام والنداء
والأمر كما في قوله:

يعانق قائله كي يقول برحمته:
هن ستخشب متى كشور إذا ما
نحوت؟

أخي يا أخي..... فلو كنا
طائران فصوب إلى فوق.

كما قد تجمع بعض النماذج بين
الوصف والحوار ويمكن أن نرجع إلى
قصيدة «بحولني ميقا» وقد أشرت لها من
قبل.

٣ - التناظر:

أعطى «التناظر» تماثل الأساليب
التعبيرية، وقد يكون ذلك التماثل في

أولها: ومرة مرتبطة بالكلام، وتأتي
مرتين متعاقبة إلى كلمتي «آخر، أطفال».
وهو أمر يؤكد جانب الاعتناء للظرف
الأول فالمرّة الوحيدة التي تكون فيها
«مقتولة» يكون ذلك دفاعاً عن النفس كما
يكون بعد رحلة طويلة من قتلهما للآخرين
بحيث يكون قاتلهم هو آخر المعتدى
عليهم - كما يظهر التقابل «السلوكي» بين
«يكونا على حيد أطفالهم» و«يسيرمون
أطفالنا...».

وقد يأخذ هذا النوع من المقابلة
صورة التقابل «الفكري» وهو ما يظهر في
قصيدة «بحولني ميقا» حيث يسور
الشاعر نفسه في مواجهة ثلاثة أشخاص
(شاعر، قارئ، قاتل) في صورة حوارية
على هذا النحو:

متى تطلقون الرصاص على؟
سأنت. أجابوا: سهل!

وصفوا الكلوس وراحوا ينفون
للشعب. قلت: متى تبدعون
أهتواي؟

فقالوا: ابتدأنا... لماذا بعثت
إلى الروح أحذية كي تسير على
الأرض قلت.

فقالوا: لماذا كتبت القصيدة
بيضاء والأرض سوداء جداً.
أجبت: لأن ثلاثين بحراً تصب
بقلبي.

إننا أمام نمطين من أنماط التناظر،
الأول يلحظ ما هو ظاهري ويرى الفن
صورة آلية له، والثاني يلحظ ما وراء
الظاهر ويرى استقلالية الفن وفصله
الذاتية، وبالتفصيل للعدد نلاحظ

المقابلة فجند في طرف شعباً أعزل
يهتف لصعوب بعض أبناؤه إلى الحلف
الذي يقابلونه في ثبات بل وفي حالة من
الفرح وتجد في الجانب الآخر خوف
طفائهم المدججين من مجرد الأغنية -
[التذكر فاعلية الكلمة أو هيمنة التشديد -
الأمر الذي يجمع بميزان القوة إلى
الطرف الأول (الشعب الأعزل) وفي قوة
لا يمكن إرجاعها إلى العوامل المادية بل
ترجع في الأساس إلى الحالة النفسية لدى
كل من الطرفين درجة يقين كل منهما
فيما هو عليه، هذا اليقين الذي صرح
نزار قباني بصورته في إحدى قصائده
بقوله:

إنما العالم اليهودي وهم سوف
ينهار لو ملكنا اليقينا

مما يؤكد ضرورة تحضر الذات أولاً
كأساس أولى لكل صور التحضر.

لا يقتصر هذا النوع من «المقابلة»
على ذلك التقابل النفسي الذي أشرت إليه
بل يمتد ليشمل ما يمكن أن يسمى
بالتقابل «السلوكي» على نحو ما يظهر في
هذه السطور الشعرية:

رأينا وجوه الذين سيقتلهم في
الندفاع الأخير عن الروح آخرنا
يكونا على حيد أطفالهم،

ورأينا وجوه الذين يسيرمون
أطفالنا من نوافذ هذا الفضاء
الأخير.

تأتي كلمة «وجوه» في موضعين
ترتبط فيهما بـ «القتل» على نحوين
مختلفين فمرة يكونون «قتلى» ومرة
«قاتلين» أما «نا» المتكلمين فتأتي مرتين
مرتبطة بفعل «الرؤية» أو المشاهدة

تكرار مفردات بذاتها، أو تكرار بناء نحوي محدد، أو نمط أسلوبى واحد.

فَإِذَا نَظَرْنَا إِلَى قَوْلِهِ:

سأقطع هذا الطريق الطويل،
وهذا الطريق الطويل إلى آخره.

إلى آخر القلب أقطع هذا الطريق الطويل الطويل الطويل.

سلاحظ أنماطاً مختلفة من التكرار، وإن أتوقف عن تكرار الصفة في نهاية المطرين، بل يبدئي أن تتوقف لتكرار قوله «الطريق الطويل» لأنه تكرار مباغت لا يأفنه منطلق البناء اللغوي، فالتأويل لغوياً أن يأتي بعد حرف السلف واسم الإشارة لتسقط هذا الطريق الطويل وهذا..... شيء مخالف لما يشير إليه اسم الإشارة الأول، فلما عارض بهذا يضرب حالة التوقع التي كرستها عادة البناء اللغوي ولا يقوم بإضاعها. وألق أن هذه سمة من سمات البناء اللغوي عدد درويش في هذه المجموعة وهو ما يتأكد في قوله ملا:

كائنات تسمى فلسطين، صارت
تسمى فلسطين

فهو لا يضيع توقعنا لنشء مغاير بعد
فعل الضرورية «صارت» طبقاً لمعنى
الفعل ذاته، وهو ما يصحح أيضاً في
خروجه على ما يوحى به حرف المطف
«أو» من التخيير بين شيئين مختلفين
حين يكرر ما قبلها في قوله:

وأبحث عن حاضر كان أو
حاضر كان أو حاضر سيكون وقد
يقوم التكرار بوظيفة تفسيرية كما
في قوله:

لنذهب هناك... هناك شمال
الصحيل.

ف «هناك» وحدها في المرة الأولى
غامضة ولا تكفي إلا بتكرارها وتحديد
فأخذ التكرار وظيفة التفسير.

وقد يقع التكرار في البناء النحوي ذاته، كما في هذا القول:

ولموجة خطفتها التوارس.

لمى مشهدي الخاص

في عشبة رائدة.

فلنحن أمام جمل اسمية ثلاث ذات
بناء نحوي محدد ومكرر علم هذا النحو :

الخبر مقدم - مبتدأ مؤخر - صلة
والشاعر هنا - على عكس النماذج السابقة
- يقوم بإشباع توقعاتنا وهو أمر يناسب
الدلالة الكلية للقصيدة التي تقوم على
استرجاع ما هو معهود عن مرحلة عمرية
ماضية.

وكما يقوم تكرار البناء للنموذج
بوظيفة الإشباع - كما في النموذج السابق
- فقد يقوم كذلك بوظيفة التوحيد بين
عناصر متنوعة كما يظهر في هذا
النموذج:

إلى أين نذهب بعد الحدود
الأخيرة؟ أين تطير العصافير بعد
السماء الأخيرة أين تنام النباتات
بعد الهواء الأخير؟

حيث يسعى الشاعر إلى التوحيد بين
فاعل «نذهب» وبين العواضير والنباتات
وكاننا أمام مطاردة لا تقتصر على
الشاعر وقومه فحسب بل تشمل كائنات
الطبيعة وعناصرها.

نستطيع إذن في النهاية أن نؤكد على طبيعة الموازنة الفنية بين ما أبتكناه من رؤية مركزية تدور حول محورى «الانفصال / الاتحاد» وبين البنية الفنية المركزية كذلك، والتي تدور في الأخرى حول محورى «التقابلة / التناظر» مما يؤكد توازن عنصرى العمل الفني (الشكل والمحتوى) عند محمود درويش بحيث لا يكون أحدهما طاغياً على الآخر، وربما كان هذا وجهاً من وجوه تحقيقه لهذه المعادلة الصعبة التي أشرت إليها من قبل وأعطى بها: الوفاء لطبيعة الفن دون التغلب على الخرافات المبدئية.

الهُوَامِشُ.

- (١) يمكن الرجوع لتحصيل ذلك إلى كتاب:
محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة.
لرجاء النفاذ..
- (٢) لا تقل بطبيعة الحال من أهمية تجارب
الشعراء النجاشيين لمحمود درويش والذين
ظلوا داخل الأرض المحتلة، ورجعوا بالذکر
أن شعراء الجيل الثاني لدرويش قد خرجوا
من أسر تلك العدالة. انظر دفة الفن الجميل
في شعر للشماخيات: التمازج الفلسطيني،
لغزالي جبروري غزول، فصول مارس ١٩٨٧
ص ١٩٢.
- (٣) يمكن ملاحظة ذلك الانحدار في قوله: يملأ
دوري الأخير- يرمع من الهما هنا ومثله-
يا أبي مقلبي... ما أكنهه.
- كما يمكن ملاحظة الانفصال في قوله: وكان
وحيدا وحيدا على مسرحه- تقصص دور
للشعر وفرد للشهد- وحيدا... وحيدا يسيطر
إلى قوله.



لوحة للندن وولف فريستول - ألمانيا



المونولوج والديالوج قراءة في ديوان محمود درويش

مجدي أحمد توفيق

١-

ق

أول ما يجاور القارئ في «ديوان محمود درويش» (بيروت - دار الصبوة - ط ١٢ - ١٩٨٧م)، قصيدة عدونها «القارئ» تمثل دياناً لطيفة الخطاب الشعرى في الديوان، وإشارة إلى المساهم الجمالية الموجهة له، وديالوجاً يقود القارئ في دهايز النص الشعرى، وقد جاء في ختامها:

يا قارئ!

لا ترج على الهمس!

لا ترج الطرب

هذا عذابي..

ضربة في الرمل طائشة

وأخرى في السحب

حسبي بأني غاضب

والنار أولها غضب!

لست ألتح بأن نفي «الهمس» في المقطع رد على دعوة محمد مفلوح في مصدر إلى الشعر المهموس، والأمر جائز، ولكني أرى أن نفي الهمس ونفي الطرب مع الالتزام «بموقف ديني» متوسط، للغاية منه تأكيد أن الشعر «ملازم» على ما يفهم من الالتزام من الارتباط بهم الجماهير، وما يستتبعه ذلك من اكتساب الخطاب لطابع «عالي» يجعل صوته يتجاوز الهمس، ثم يعود الالتزام بجدية وما

يجعله على كتفيه من أعباء الهم الجماعي فيقف بالخطاب دون الطرب! فلا وجود لطرب في خطاب مهموم بالعالم إلى حد الخطاب.

والوظيفة للتدويرية للخطاب مشار إليها آخر المقطع بذلك «النار» التي «أولها غضب»! فالخطاب الشعرى إذ يحفل بالغضب يريد من ركام الغضب أن يتدلج ناراً دائرة أو ثورية حارقة.

والغضب إذ يكون الخطاب الشعرى شعورياً يزوج في تلوينه مع الغضب الذي يزوج بدوره فيصير ضربتين إحداهما في الرمل تشير إلى مأساة الأرض المحتلة، وهي ضربة طائشة لأنها لا تستهدف الوطن حراً ثانية، والأخرى ضربة «في السحاب» لا توصف بالطرش لأنها ضربة الحلم الصادق الذي يكتسبه السحاب مني الرؤيا، وتكسبه الرؤيا من معاني النبوة، وأنبياء فلسطين كانوا أصحاب رؤيا على ما يحكي العهد القديم في غير سفر من أسفاره.

الإشارة إلى النبوة ليست مفتحة، وهي أشد جلاءً حين تقتبس من قصيدة «عن الشعر» المبكرة فيما نشر عام ١٩٦٤م، والتي هي تكملة للبيان الشعرى للموس لديوان محمود درويش، حيث يقول:

يارافقي الشعراء!

نحن في دنيا جديدة

مات ما فات، فمن يكتب قصيدة

في زمان الريح والذرة،

يخلق أنبياءً؛ (ص ٥٤ - ٥٥).

فيستمد الخطاب الشعري الجديد حينئذ جمالياته من مفهوم الرؤيا الأدبية بوصفها كاشفة لأبعاد الواقع، داعية إلى التغيير، وإن لم تكن مزودة بمعجزة خارقة قادرة على استعادة الوطن، والفوز بيوم من أيام الحرية إلا معجزة الرؤيا والطمح.

ويظل الخطاب الشعري ذاتياً؛ فالمناد، عذابي، والغضب مسند إلى الذات؛ «بأنى غاضب»، والذبي فرد له رؤياه، والذات ذات مناط وصف للخطاب بأنه «مونولوج» بمعنى أنه أحادي الصوت. ويظل هناك معنى آخر للمونولوج، يمكن أن يظهر في بعض مواقف الاحترام وهو أن يشير المونولوج إلى خطاب النفس إلى نفسها، فتصير هي مرسل الخطاب ومستقبله معاً في نفي تام للآخر. ولما كان المفهوم المؤسس للخطاب الشعري - على ما يظهر من النصين المتقدمين - مفهوماً لا يخو من بلاغة التأثير في الجموع، يشترط في القصائد أن يفهم «البسطا» معانيها، وإلا الأولى «أن نذريها» (ص ٨٥)، فإن كلمة المونولوج يغلب عليها المعنى الأول: «أحادية الصوت» - على الأقل في المراحل الأولى من تطور

الشاعر حين يتخبط بالمفاهيم المؤسدة لخطابه ويلتصق بها.

وحين يكون المونولوج أحادي الصوت فإنه يكون عين «الديالوج» بقدر ما يفترض الصوت الأحادي وجود مخاطبين يحاورهم منعكاً، وتصير الحالة الخالصة للمونولوج حالة نادرة، أو مخفية عن المشروع الشعري في بداياته، لأن الخطاب يفترض للمخاطبين ويحاول استيعاب العالم، ولا يسمح لنفسه بلحظة يتوجه فيها الخطاب إلى نفسه.

ومع أن للمونولوج في الخطاب الشعري عند محمود درويش هو عينه الديالوج على المحمل السابق الذي يراعى حوار الخطاب مع المتلقين المفكرين من «البسطا»، إلا أن أحادية الصوت تقتضي من جماليات الخطاب وسائل لتكسر هذه الأحادية حتى لا يصير الخطاب تقليدياً، ويتهدى له الفرصة ليكون رؤياه تصبغ بخبرة الذات، وتفيض بالوعي بالعالم. ولما كان مفهوم «الرؤيا الأدبية» ما يهاب به جمالي، بلوذ بحماة الخطاب، فإنه اشتق منه وسيلتين معروفتين في الخطاب النبوي على وجه العموم: الأولى هي السرد الذي يتحول باللسن إلى بنية قصصية تصدع مفردات العالم ليتم تحميلها الدلالة وتصير ديولاً ثابتة عن للشاعر تنطق عنه بما يشع به من أفكار ومشاعر ورغبات،

والأخرى محصلة بالأولى، وهي ذات سعة «ديالوجية» حاسمة تتجاوز ما في المونولوج من مراعاة للمخاطبين، أعني استدعاء أصوات تمثل قوى حية في العالم الفارجي، أو رموزاً قائمة في العالم الدخلى - إذا كان المونولوج حواراً من النفس إلى نفسها - مع استطلاق هذه الأصوات، ليحاورها الشاعر، أو يدعها تتحاور فيما بينها، ليكسر أحادية الصوت بالسرد والحوار الأصوات.

ولقد حققت بعض القصائد في ديوان محمود درويش بنية سردية متكاملة ملها نجد في «الموت مجاناً» (١٩٦٧م - ص ٢١٢)، و«السجين والقر» (١٩٦٧م - ص ٢٢١)، و«غريب في مدينة بعيدة» (١٩٧٠م - ص ٢٨١)، و«آه عبدالله» (١٩٧٠م - ص ٢٦٤)، و«الجنس» (١٩٧٠م - ص ٣٥٢)، ولك أن تقيس عدد هذه القصائد إلى سائر قصائد الديوان.

فبهذه الأمثلة يظهر أن الخطاب المونولوجي يشغل للمساحة الكبرى، ويوفق بغائية ما هو سردي بوصف عادة بأنه «موسوعي»، إلا أننا نجد أن تلاحظ أن خطاب المونولوج في الديوان إذ يفترض المخاطبين يتحول إلى موقف أقل غنائية من المعتاد في القصيدة السابقة على قصيدة الجبل الذي جاء درويش في تصانيفه؛ لأن افتراض

المخاطبين يكسب الخطاب طابعاً مسرحياً لظه السرفى أن يشير درويش فى آخر قصيدة غير باكرة - مما نشر فى «أعراس» ١٩٧٧م - إلى المسرح قاللاً: «وتقول: لا - للمسرح اللغوى، (ص ٦٢٩) نيفى عن مسرحية للمونولوج فى خطابه كونها بلاغة محضة خالية من الديالوج بوصفه جزءاً من طبيعة المونولوج. ولعل المسرح هو السرفى توليد حوار الأصوات داخل هذا المونولوج الذى لا يفقا الشاعر يشير إليه، ويؤكد عليه، بلطف التشديد - «تشديد للرجال، ص ١٤٧ مثلاً)، والأغنية (= «الأغنية والسultan، ص ٢٤٥، وأغنيات حب إلى أفريقيا، ص ٤٣٣ مثلاً)، ويشير إلى نفسه بلطف المغنى (= «مغنى الدم، ص ٢٠٧ مثلاً لتؤكد كلمات التشديد والأغنية الطابع الغنائى للخطاب بوصفه مونولوجاً.

ونتلنا قصيدة «ويصل السكار، (ص ٣٠٧) على تغفل تصوره للمسرح فى عمق رؤيته للعالم؛ فكل ما حدث فى الجائل - حسب القصيدة - مسرحية غير راقية يمتثل منها:

«باسمكم، اعترف الآن بأن المسرحية

كثرت للتصنية

رضى النقاد لكن عيون المجدنية

حفت فى جسدى

شكل الجائل

ولهذا... أستكمل، (ص ٣٠٨)

وهذا التصور لأحداث العالم بوصفها مسرحية (سرديّة بالضرورة) يصير الخطاب للشعرى كله محكوماً بموقف المونولوج المسرحى الذى يَصَلُّ أحياناً بالسرد، ويَكْمُرُ أحياناً بحوار الأصوات المستدعاة ويصير للخطاب الشعرى كله مونولوجاً يطرأ على ديالوج شائق مع العالم فى البداية، ومع الذات فى نهاية الأمر.

٢-

لا ضرورة لأن نستقصى القول فى المشكلات الجمالية التى يفرها المونولوج من مثل نظام العلامات المستعملة فيه وتنازع الحقيقة والخيال لها، والوظائف المختلفة التى يؤدّيها المونولوج، وصورة المرسل (=الشاعر الكائن فى أحضان القصيدة)، وتوقعات المخاطب، وكم للروح والاعتراف، ومنطق القول وتغرّله، وعلاقات المعان بالمضمّن المسكوت عنه، إلى آخر هذه المسائل التى تجرد غير متناهية.

المونولوج مفهوم مؤسّس للخطاب الشعرى فى الديوان لا حاجة إلى نصيبه؛ فهو يظهر فى كل موضوع، لا يفتقر عن السرد، أو عن حوار الأصوات.

الأجدى أن تلتفت إلى القصاصات التى قام فيها للدّيالوج بدور بئلى لاقت للخطر لدى الجدل الخصب بين المونولوج والديالوج: الصوت الواحد، وحوار الأصوات؛ الرؤيا والمرئيات؛ فالصوت الواحد الذى يصدر عنه المونولوج

يمتلك الرؤيا الشاملة للعالم ويحوار مفرداته.

ولقد أدّى الديالوج وظيفة بنائية ظاهرة فى «تشديد الرجال»، وجدلى يعلم بالزنايق البيضاء، والصوت الضائع فى الأصوات، وهجيبى تنهض من نومها، وكناية على ضوه بنقطة من وأغنيات حب إلى أفريقيا، و«سرحان وشرب القهوة فى الكافيتريا، وبين حلمى وبين اسمه كان موته بطيخاً، و«تلك صورتها وهذا لتجار العاشق»، وهى نماذج متشعبة فى أجزاء الديوان الممتدة بين عامى ١٩٦٤م و١٩٧٧م. وهناك نصوص طوعت الديالوج للغة المونولوج فغاب فيها مثل: «مغنى الدم، و«الأغنية والسultan، ونصوص اشتملت على مقاطع حوارية وسط صياغات أحادية الصوت مثل الصوار مع الدنيا (ص ٤٢٠) الذى يظهر فجأة فى قصيدة «قتلوك فى الوادى، ومثل الحوار مع المحبوبة «مرياً التى اشتهرت بعد «ريتا، فى شعر درويش، وقد جاء الحوار مع «مرياً، ليقطع البدء المونولوجى لقصيدة «موت لأخ وأحبك»، ومثل مقطع «هكذا قالت للشجرة المهمة، وهو المقطع الأول من «حالات وفواصل» (ص ٦٤٥ - ٦٤٧)، وقد أسند الصوت الشعرى إلى للشجرة.

لوست للغاية أن تتكلم للديالوج فى كل موضع، ولكن الأهم أن نقف على نماذج أدّى فيها الديالوج وظيفة بنائية لكى يظهر منها الجدل الخلاق بين الديالوج والمونولوج فى الخطاب الشعرى لدرويش.

— ٣ —

بدأت قصيدة «نشد للرجال»
(١٩٦٦م) على هذا النحو:

«لأجمل ضفة أمشى

فلا تحزن على قدمي

من الأشواك»

إن خطاي مثل الشمس

لا تقوى بدون دمي؛ (ص ١٤٧)

هذا نموذج من المونولوج بضميريه المحددين له: ضمير المتكلم مستتراً وظاهر: أمشى، قسيمي، خطاي، دمي، وضمير المخاطب: لاتحزن، الذي يكسب المونولوج ديالوجيته، أو يكسب الصوت المتكلم الواحد سمّةً باطنيةً من التعمد والحوار.

وفيه مثال لظاهرة في مونولوج درويش من القطع والوصل، فجملة «لاتحزن، تصنها الفاء وعلاقة الترتيب - على، بالجملة قبلها؛ وجملة «إن خطاي... إلخ، على الرغم من انفصالها فإنها تحقق كمال الاتصال بكونها تحليلاً لما قبلها، ولكن اتصال الجمل ليس بالظاهرة المرادة؛ فالظاهرة المرادة تظهر بتأمل وضع كلمة «قسيمي» فهي بيائها تشكل قافية تجارب الفصل «أمشى»، وتوحى بكونها قافية باكتمال الجملة، إلا أن هذا الاتصال والاكتمال الظاهرين وهميان، لأن تمام الجملة في «من الأشواك»، والمعنى يظل ناقصاً بغير التمام، وشبه الجملة اللاحق «من الأشواك» يعدل بناء الجملة في ذهن القارئ، ويملأها ويسد ثغرة المعنى. كذلك

للشأن مع قوله «مثل الشمس» فالقراءة الأولى تصدأ خبراً عن «خطاي» إلا أن ما بعدها يعدل للقراءة فتصير حالا أو نمطا للخطي، والقراءة الأولى تتوقع من جملة «لاتقوى» أن تحتل للشمس لخبين وجه الشيء، ولكنها، في الحقيقة، تخبر عن الخطي، وتنشئ للشمس وضعاً منقطعاً عما وراءه فلا يبقى منها إلا ما يخدمه القارئ من وضوحها الذي هو وضوح الخطي، ومن حرارتها التي هي الاحتراق للنساء الذي تقوى به الخطي. وهكذا تتقطع الجملة قطعاً يوجه الأسلوب إلى إثارة نشاط القارئ ويعمل عليه تمويلاً جميلاً كبيراً في بناء النص.

وفي النموذج الحالي مثال على ظاهرة أسلوبية شائعة في شعر درويش هي استخدام التكرار في بناء النص، وهي سمّة أسلوبية وثلاثية تتجلى بقراءة القطع التالي من النص:

«لأجمل ضفة أمشى

فلا تحزن على قلبي

من القرصان..

إن فزادى المجهون كالأرضي

نسيم في يد الحب

وبارهة على البيض؛ ٢٢ (ص ١٤٧)

مكرراً جملاً، ومكرراً للركيبة العامة للمقطع الأول، ومغيراً في التركيب، مستعيداً بالأشواك القرصان، لينقل من المعاناة إلى الصراع مع التشر الفاصب لحقوة، وهو استبدال ساق إلى أن يستبدل بالخطي الفزاد، ويستبدل بالشمس مقابها الأرض، فيكون قد استبدل بتكرار المعاناة

للباحثة عن الأمل البعيد ذكر الصراع مع القوى الأرضية الدونية التي اغتصبت أرضه، فزاد بالصراع ثلاثية أخرى بين النسيم والبارود، وبين الحب والبغض.

على هذا النحو التكراري الاستبدالي تشفى الحركة الأولى من حركات القصيدة لتتج بالتكرار مع تفعلة الوافر، وتلك القوة التي تدعوه إلى أن ينهي مخاطبه عن الحزن على قلبه، إيقاعاً غير هامس يتسبق مع وظائف الشدن الجماهيري البلاغي، ويماشي النزوع إلى الإيقاع في أصعائه الأولى حتى أخذ بعضها شكل الرباعية (= «رباعيات» ص ٦٤ - ٦٧، ودوركا، الخالية لها ص ٦٨)، وظهر بعضها مشطراً مثل «النادول» (ص ١٢٦ - ١٢٧)، والامفر (ص ٢٣٧) ورد للفصل، والموعد، لثلاثيتين للامفر، وشجعة للزعة إلى الإيقاع إلى استخدام البحور المركبة بدلا من محور التفعيلة الواحدة. إلا أننا حين نقارن «نشد للرجال» بقصيدة «جدى يحلم بالزنايق البيضاء» (ص ١٩٥) نشعر بأن القصيدة الثانية تحاول أن تكبح هدير الإيقاع وإن لم ترقفه كل الإيقاف، وهو التكبح المتوقع في تطور الشاعر.

وتلعب الحركة الثانية الدور الإيقاعي الجلي لنفسه مستخدمة شبه الجملة «إلى الأعلى، متحاذراً مع سين الاستقبال دوالاً على الإصرار والإرادة والإقدام مهما تكن الأشواك، أو يكن القرصان، أو تكن الصعاب - ويطول المونولوج ليشتغل خمس صفحات - ربما يملأها القارئ ارتبابة الدلالة وتكراريتها - حتى يظهر بصوت» يقطع المونولوج بمبارات بالنسة

لا تؤمن بجدرى خطاب الإصرار ويختم
كلامه قائلا:

«وماذا بعد؟ ماذا بعد؟

جميل صوتك المحمول بالريح
الشمالية

ولكننا سنعناه، (ص ١٥٧)

وبحضور الصوت القاطع لخطاب
الإصرار يصور النص ديالوجا مع قوة
(أو كيانه) قائمة بالواقع الخارجى، وهو
ديالوج يعود فيصيب فى مصب المونولوج
من جهتين، الأولى أنه شبيه بمحاولة من
مونولوج الإصرار الذى يستوعب بضمير
الجماعة (مهاجرنا - حناجرنا - أمانينا
- أفانينا - مشائقتنا)، أو حاول أن
يستوعب، إصرار الجماهير (جماعة
المخاطبين = الملتحقين المستقرضين)، أن،
ينفى هذا المونولوج عن نفسه الأصوات
الخائنة والبالسة ليزداد نقاء وثباتا وإقتناعا
بالإصرار وإقناعا به، والجهة الأخرى أن
الديالوج من حيث يحاول أن يدعم
الافتقار والإقناع مما يجمع بين الذاتى
(إقتناع الذات) والفبرى أو الأخرى
(إقناع مجتمع المخاطبين)، فيحقق ما
أشرنا إليه بوصفه الطبيعة الديالوجية
للمونولوج حين يتجه بالصوت الأحادى
الذى ينتجه إلى مجتمع من الملتحقين
ويحاولهم حوارا بلطفيا غير صريح ومن
طرف واحد.

ردا على «الصوت» اليائس يأتى
«جواب» يدمع «الصوت» قائلا:

«ثليل أنت كالإسفلت

ثليل أنت

يامن يحتمى بستارة الضجر

غبي أنت.. كالقمر

ومصلوب على حجب (ص ١٥٧)

العلاقة بين الجواب والصوت علاقة
ديالوجية، ولكن كل صوت من الصوتين
يحقق خصائص أسلوب المونولوج فى
نقته من تكرار الجمل، والتراكيب
الإسنادية، والمصرفية، والإقفائية، وما إلى
تلك الأمور. فالديالوج وسيلة لكى يطور
المونولوج نفسه، لكى يكشف فى وحدة
الصوت تعددا يفوق ما يحاوله بالحديث
نيابة عن الملتحقين وتبني ضمير الجمع.
الديالوج حين يرى بها للصوت الهادر
اختبارات مطروحة أمام وعيه، فتغلبه
برونتها، وتستغلبه بمنطقها، ويكون عليه
أن يدافعها عن نفسه كلما تراوده.
الديالوج بحث عن نقاء صعب فى وجود
مشبه أعظم بالثبتهات.

يحاول الوعى المتمثل فى المونولوج أن
يلجأ إلى أية وسيلة تطرد عنه الصوت
اليائس فيلوذ بحيلة قديمة قدم طروادة،
هى استئثار الفيرة على أعراس النساء،
فيفدع بصوت الكورس إلى ساحة للحوار
أو ساحة مسرح الوعى لدخل النص،
فيفرز «نشدت بنات طروادة»:

«وداعا باليالى النطهر

يا أسوار طرواده

خرجنا من مخايبنا

إلى أعراس غايزنا

لنرقص فوق موت رجال
طرواده، (ص ١٥٣).

وهل يستلثير النخوة المبتة، موت
الرجال شيء قدر اغصصاب الأبطال
وانتهاك السخدرات فى مخايبهن؟ (= هذا
هو المعنى القريب نفسه الذى تداولته
أغلب القصائد التى نقرأها الآن عن
البوسنة). وهذا الدواع المنسوب لبنيات
طرواده ينسب لهن بأسا طبيعيا ليستغفر
رفضنا للناس يقوى به الوعى الشاعر على
هزيمة الصوت اليائس المخال لهُ، الذى
يحاول أن يشغله بمحاولة مضادة تستعيد
من التراث القديم بنات طرواده لتجعل
من التراث الفريسي (=الشمالي أو الريح
الشمالية التى يلمح إليها الصوت اليائس)
وسيلة لتوير، وعبدا على استئثار خطاب
الإصرار.

الوعى نفسه هو صاحب «تحقيق على
النشيد» الذى يحاول أن يسمى الديالوج:

«بلى. أصغيت للقمح

فلا تخضع لجنار... الردى

قيثارك المشدود...

من قاع المحيط لجهة القمم!

لئلا تجهض الألهار والكبريت

فوق قم

سيزهر مرة طلعا.. وتقدبلا

وشعرا يصهر الفولاذ... (ص ١٥٤)

«النشيد» و «القمح» والقيثار المشدود
كلها علامات الغنائية المونولوجية التى
تجازز الهمس - على ما تقدم أول البقال
- وعلامة الوظيفة البلاغية التشويرية،
وعلمة لفتراض المونولوج للمخاطبين
الذى نسميه الطبيعة الديالوجية
للمونولوج.

الإصرار ما يعلنه في ختام النص بقوله: «دعوني أكمل الإنشاده» (ص ١٥٨).

— ٤ —

تقل قصيدة «الصوت الضائع بين الأصوات» لحظة انفجارية وسطى، لا أخص بها هذه القصيدة عينا، ولكن أراها تشرعها وتعين على فهمها. إنها اللحظة التي لا تصدر فيها الأصوات كبنات واقعية «مستدعاة» مثل الصوت اليائس، أو كبنات ذهنية «مستدعاة» كذلك مثل بنات طراوده، والمسيح، ومحمد، وخبثوق، وهي ذهنية بحكم كونها تراثية، ولكن الاستدعاء، أو التفتح بها، يصور شعور بزحامها وكثرتها، ويولد من الضياع، أو الاغتراب بونها، فكون في ذلك تهديداً للالتفات إلى العالم الخارجي، وما كان قائماً على مستوى التأويل من مخاطبة الذات لنفسها سوف يصور بنية فاعلة لقراءة انشطار الذات وانقساماتها الداخلية.

تبدأ «الصوت الضائع»... بمونولوج معتاد مستند إلى ضمير للجمع، ولكن إنشاده إلى ضمير الجمع لم ينف أحادية الصوت وسط زحام الأصوات:

«نعرف القصة من أولها

ومصلاح الدين في سوق
الشعارات

وخالد

بيع في النادي المسماني

هذه المرة إلى غوصي لطول يستعبد به ثلاثة نماذج من التراث لها ثقل «كبير، ومصطنقة كبيرة، وقبول لأحد له ليضع الصوت لليائس بعيداً بعيداً إلى آخر المدى».

يهيب للنص بالمسيح ومحمد -
عليهما السلام - وخبثوق.

أهاب بهم في حيلة قد تكون غير موفقة أو ذكية أو ضرورية هي الاتصال الهاتفي بكل شخصية، فيعرف بنفسه لها ويطلب جوابها. أما المسيح فيعرف نفسه له على نحو يحطه مسيحاً آخر - ورد الصليب في الديوان في واحد وثلاثين موضعاً -: «وفي قديمي مصامير.. ولكل من الأشواك أحمله»، ويسأله: «أفكر بالخلاص الحلو أم أمشي؟» ولو أمشي وأحتضر، ويهيب للمسيح: «أمامك أيها البشر» (ص ١٥٦).

ويعرف نفسه محمد بأنه «سجين في بلاد/ بلا أرض/ بلا علم/ بلا بيت» ويسأله: «ما أفعل»، فيجيبه محمد: «تعدّ للسجن والسجان/ فإن حلاوة الإيمان/ تذيب مرارة الحنظل» (ص ١٥٧). ويكفي حثوق بأن يبدى التحصيف: «كفى يا بني! على قلبى حكايتكم/ على قلبي سكاكين» (ص ١٥٨).

وتقوم الإجابات للثلاث بوظيفة التحريض لخيار الإصرار، ومن هنا تأتي «بقية التشديد لتصور الموقف الأخير مطلة عن الأجداد: «والصوت يأتينا ساداً، ليحدد بكلمة «سدا» وظيفة التراث في النص، فهو سدا لقيم الحرية المنشودة، وهو معزز لخيار الإصرار، وهذا

ولكن لمن يعود ضمير المخاطب في المقطع؟

قد يكون الصوت اليائس يحاول المعلق على التشديد أن ينهيه عن الخضوع جناز الردى. وقد يكون التشديد نفسه بوصفه فياضاً بالشعور بالهزيمة يريد أن ينقيه المعلق على التشديد من هذا الشعور المميت. وقد يكون ضمير المخاطب في المقطع عائداً على المعلق على التشديد عينه، الذي هو عينه الوعى الشاعر المتكلم في النص من بدايته، والمتشع لمونولوجه الخاص، والساعى إلى طرد الصوت اليائس من مسرح الوعى. وهل يغيب عنا الإشارة الأخيرة إلى «شعر يصهر الفولاذ» التي تتلوى على حلم بخطاب شعري ثوري محرض يهزم جناز الردى، ويغفلت من قاع السبع إلى جبهة القمم، ويزهو الطلع والأزهار، ويوقد بالكهرت القناديل؟ على التأويل الأخير فإن المقطع يعمل بالمفهوم الثاني للمونولوج الذي يضيف إلى أحادية الصوت أن المونولوج خطاب من النص إلى النص. الخطاب هذا يخاطب فيه المتكلم نفسه. الخطاب يتكلم على نفسه. هذا وجود جنسي لانشطارات الذات لا يزال يتقنع بأصوات مستمدة من الخارج: من أفراد يائسين، أو من تراث قديم.

لم يمت الصوت اليائس، يمد بسؤاله الجنائز: «وماذا بعد؟» فيجد الجواد يرد عليه، أو يصفه، أو يدمجه: «ذليل لئت كالإسفلى» (ص ١٥٥)، ومثلما دفعه الصوت اليائس أول مرة إلى غوصي في الوعى أهاب فيه بتشديد بنات طراوده اللواتي سابت محيلتهن ويكرتهن، يعود

بخلخال امرأة!

والذي يعرف... يشقى. (ص ٢٨٨)

بعض النظر عما في كلمة «القصيدة» من إحساس بالسردية التي أشرنا إليها من قبل فإن «القصيدة» إذ تستدعي مولف السورق والدادى، تقف بين فاعلين: «نمرف» و«يعرف»، الأول مسند إلى ضمير الجمع، والآخر مسند إلى ضمير المفرد لتكشف أن الاندراج في ضمير الجماعة، واستدعاء وجهه التراثي ورموزه، يعود لوصف صوتاً مفرداً شقياً. هذا المونولوج وقطعه صوت آخر جماعي أيضاً:

١- نحن أحجار التماثيل

وأحشاب المقاعد

والشقاء المطفأة، (ص ٢٨٨)

شرطنا الجملة الاعترافية إذ نحاصر الصوت كشفاً عن اعتراضه لصوت المونولوج، فـصوت المونولوج يتبنى وصياً هو الأصل، وهو النهر، وهو لب الخطاب، وهـ الأصوات (= لا الصوت) اليائسة تعترضه، وهو يحاول تطويقها بشرطتي الاعتراض، ويحاول حصارها، فتكاد تنفجر:

أوقفى نهضك يا سيدتى

. بصغر المودان من طلعتك

. (استكرا..)

. باسمنا يستوقف الشمس على

حد الرياح

. صفقوا

. صفقوا

. إن تظفوا تصفونكم

يرظم المريح بالأرض

ولا يبقى أحد... (ص ٢٨٩)

هذا زحام من الأصوات المتحاذية والصوت المتبنى يجاهد لكي يحافظ على وجوده بينها، ولا يضعف في زحامها. وعلى الرغم من أن القصيدة في بقائها تعود لتبني ضمير الجماعة فإنها تظل قابلة للقراءة التي تفهم من ضمير الجماعة أنه يتولى صوت واحد يشعر بزحام الأصوات المتجاوبة (في نفسه)، ويكونها (في نفسه) بداية العمل على إنضاج الرعي بانقطاعات الذات.

ضمير الجماعة علامة على تطوير المونولوج بوصفه الدالوج الباطني مع الملتصقين المنظرين في الخطاب الشعري، والأصوات المتزاحمة علامة على تحول الدالوج من استدعاء لوجه الواقع أو التراث، إلى أن يكون استدعاءً غير منمق وغير محكوم بمنطق رد الفعل ونطوى على قدر من الشعور بالمعبد أو المضاع ويؤهل للرعي بانفجار الذات ولتشتات الوعى وتصاهر للعالم في تعدد الذات.



إذا كانت «نشدت للرجال» تنتمي إلى عام ١٩٦٦م، و«الصوت للصالح في الأصوات» إلى عام ١٩٧٠م، وبين حلمي وبين اسمه كان موتى بطيخاً إلى عام ١٩٧٣م - أخذاً بالتواريخ المقتبسة في ديوان درويش إلى جوار ديوانه التي يشتمل للديوان عليها - فإننا أمام حركة تطور لا شك فيها - ومقارنة بسيطة بين «بين حلمي...» وآخر ما طالعته

لدرويش، وهو ثلاث قصائد نشرت في «الحياة» اللندنية (٤ ديسمبر ١٩٩٤م)، يظهر أن التطور أوسع مدى مما يظهره ديوان درويش، ولكن الحساسية التي تمثلها «بين حلمي...» لا تزال حاضرة في القصائد الأخيرة. على أية حال التطور ليس خطياً بمعنى أنه لا يجعل القصائد التي تتلو قصيدة ما على نفسها؛ فقد يستجد الشاعر أبنائه القديمة لمرات عدة ونقل قصيدة ما وسطها نافذة ومتميزة وشاذة شذوذاً محموداً.

تبدأ قصيدة «بين حلمي وبين اسمه» كان موتى بطيخاً، هكذا:

باسمها أترجع عن حلمها.

ووصلت أخيراً إلى

الحلم. كان الشريف قريباً من

العشب. ضاع

اسمها بيننا. فالتفتينا.

لم أسجل تفاصيل هذه اللقاء

السريع. أحاول شرح

القصيدة كي أفهم الآن ذاك

اللقاء السريع.

هى الشيء أو ضده، وانفجارت

روحى

هى الماء والنار، كنا على البحر

نمشى.

هى الفرق بينى... وبينى

وأنا حامل الاسم أو شاعر

الحلم. كان اللقاء سريعاً،

(ص ١٩٣)

خطاب مونولوجي تم فيه الذات

المتكلمة لتشتاتها وقيام فارق بين الذات

ونفسها فيصير للمتكلم ذاتان. هذه اللفظية التي تشي بانتماء الذات وانقسامها على نفسها محطة في عنوان القصيدة بأكملها لتصوير المنظور الذي يرى إلى موضوع اهتمامه من خلاله. وهذا الانشطار يحول المونولوج إلى ديالوج باطنى بين الذات وذاتها على الرغم من أن الذاتين لا يتمايزان أو يتواجهان أو يتمايزان وجهاً لوجه.

انشطار الذات منظور رؤية العالم فى النص.

العلاقة بين الاسم والعلم علاقة عكسية كلما يندو من الاسم يبتعد عن العلم، وكلما يندو من العلم يبتعد عن الاسم. هذه العلاقة تحتاج إلى استعادة بعض نظريات اللغة لنفهمها. الأمر أقرب إلى نظرية هولاغ اللغويين القدماء المعروفين بأنهم «سميون»، وهم من أهل الظاهر، كانوا يقولون إن الاسم عين المسمى. الفكرة قريبة من عالم السحر حين يدون السحرة اسمًا فى ورقة ويمرقونها فيحترق المسمى - أو تحترق مشاعره - حيث يكون على مبعده من الساحرين. ولفظة نظرية العلامات الحديثة فإن الاسم أشبه ما يكون بالأيقونة يحمل مصماه فى نفسه. وعلى السمع القديم أو السمع الحديث يكون الاسم مرادفًا للواقع مقابل العلم، علاقته به علاقة عكسية بالتقدير نفسه الذى يمتصكس به العلم والواقع... ومن هنا نفهم إصرار درويش فى مواضيع شتى من الدينار على أن يكتم الاسم فلا معنى للخطق به وهو لا يستطيع أن يخرج من اللحم إلى الواقع.

صناع الاسم فكان اللقاء، ولك أن تقول: صناع الاسم فكان اللحم؛ فاللقاء هنا لحم. يحاول أن يشرح القصيدة لكى يفهم اللقاء السريع لأن حطمة خرج قصيدة.

القصيدة حلم يشرح حلمًا آخر

القصيدة حلم على حلم

شرح القصيدة شرح للحلم الذى تجسد قصيدة.

هذه العلاقة هى التى تجعلها حامل الاسم وشاعر الحلم معًا بقدر ما يقابل الاسم للحلم، ويقدر ما يوافق، حمل، الاسم حالة «الحلم»، ويقدر ما يطابق الحلم الشعر.

وشرح للقصيدة هو ما يحطه يدرك تناقض هذه، التى يشير إليها أكثر من مرة بضمير الغالبة. هى الماء والنار، والشيء وضده، وهى - بالتالى - فارقة بينه وبين نفسه بخدر ما تلقى به بين متقابلات متعاكسة: الاسم والحلم، أو الواقع والأمل، الماء والنار، أو متعة تحقق للحلم ونار المعز عن التحقق.

وانشطار الذات محكومة بهذه البنية الضدية إلى حد كبير.

ولكن من «هى» هذه التى يشير إليها؟ يقول النص:

«يحمل الحلم سيقًا ويقتل شاعره حين يبلقه -

هكذا أخبرتني المدينة حين غفوت على ركبتيها، (ص ٤٩٩)

نم هى المدينة تصوير امرأة، وتصوير حلمًا، وتصوير ديالوجا يتوق له النص.

ولأنها حلم فإن الموار يكون مع الذات بقدر ما يكون مع تلك المستدعاة بقوة الحلم / الشعر. الديالوج الآن مع العالم كله لأنها العالم كله قتل شيء مقبوس إليها، والعالم هو هى قريبة وبعيدة. لم يعد الحوار مع نطق واحد مثل الصوت اليكس فى «نشيد الرجال» أو مع الأصوات المتزاخمة مثلما يكون الحال فى «الصوت الضائع فى الأصوات» ولكنه مع العالم كله.

وسيف للحلم يفسر «القتل» والصوت البلىء؛ فالعلم لا يحقق الاسم، ولا يطبق به، والقتل أو الموت، هما ذلك الوجود المعلق بين الحلم والاسم: النار والماء، المدين والسفر، أو لفتل؛ العلم والواقع. هذا الوجود المعلق كأنه يتدلى من متصلة - وهى صورة من صور الموت - هو ماسميه درويش فى بعض شعره: موت لا موت فيه. هو حالة «بين» الحضور وبين الغياب، (ص ٤٩٤)

دخل معها الديالوج فقال لها: «تشبهين لكاتب» واعتذر لأنه ليس جدى المكان، ولا ثورى الزمان (ص ٤٩٤). صارت امرأة عاطفية فالحلم بها وحلم بها، فقال لها: «تشبهين المدينة حين تكون غريبًا، (ص ٤٩٥). المرأة امتازت من المدينة واستوت امرأة تشبه المدينة فحسب مثلما تشبهها القصيدة بكونها حلمًا، ويكرها مونولوجًا واحدًا يتخرج إلى ديالوج، ويحود مونولوجًا، ويتفرع من جملة إلى جملة، شأن المدينة بتضاريسها، وتشبهها بالكرار الذى يشبه أسلوبًا ترجع طائر يضى من جهة ويشبه من جهة أخرى شوارع المدينة فى تشابهاتها،

وتشبهها أخيراً بكون القصيدة تعلم النظر في المدينة ولا تمل فتطالع المدينة في عيون القصيدة.

«قالت المرأة العاطفية:

كل شيء يلامس جسمي

يتحول

أو يتشكل

حتى الحجارة تغدو عصافير».

(ص ١٩٥ - ١٩٦)

هذا الزهر الجميل يذير أساء ويسيل

دموعه:

«ولماذا أنا

أتشرد

أو أتهدد

بين الريح وبين الشصوب؟

(ص ١٩٦)

حاولت أن تراسيه بكلمات فأجابها

بكلمات، وأجابته عليها، وجمع الكلمات

كلها في أغنية:

«وابتدأت أغنية:

في الخريف تعود العصافير من

حالة البحر

هذا هو الوقت، لا وقت للوقت،

(ص ١٩٦)

ليس هذا وقت العودة من حالة السفر.

يسألها عن البقية فخببره أنها تشبه

الدائرة، ويختار بين السير مع الريح إلى

حيث ألقت واللياذ بها وهي المدينة

فنتبه:

«لمست مدينة

أنا امرأة عاطفية، (ص ١٩٧)

للحم لا يخفى عن الاسم. يجب ألا

يخفى.

حوارهما اللثالي يتخبط في نار هذا

الكشف: هي حلم لا يخفى عن الاسم، لهذا

يصنع النص لحظة صمتٍ بياضاً وسط

الصمت ويتحول إلى مونولوج عن الموت

الذي عرفنا أنه وجود معلق بين الحلم

والاسم:

«أموت - أحبك

إن ثلاثة أشياء لا تنتهي

أنت، والحب، والموت،

(ص ١٩٧)

الآن يصير الموت حباً وهذا ما يجعل

الأسئلة الحائرة التي حارل تفادياها بلحظة

الصمت تتلجج من جديد:

«ولكن، لماذا سقطت، لماذا

احترقت

بلا سبب؟

ولماذا ترهلت في غيمة

بدوية؟

«لأنك كنت تمارس موتاً بدون

شهية

وأضافت، كان القدر

يتكسر في صوتها:

هل رأيت المدينة تذهب

أم كنت أنت الذي يتدهرج من

شرقة الله

قافلة من سيايا؟

هل رأيت المدينة تهرب

أم كنت أنت الذي يهتزمي

بالزوايا؟

المدينة لا تسقط، الناس

تسقط، (ص ١٩٨)

موت بغير شهية حب بغير عمل.

الرغبة عند درويش هي البحث عن

الإنجاز. كذلك الجنس إنجاز. المرأة

المدينة تجببه بحقيقة تجلده. الناس

يسقطون. وهذا فتحت وجه المدينة، ولم

«تصل» حصاها لغة، «لم تضنح الموت

فيها. وهنا يتقمص الصوت الأحادي

ضمير الجماعة للحظة اعتراف، يعود

بعدها إلى مونولوجه وأعداً «سأحاول

حبك» (ص ١٩٩). هل يستطيع لها حباً

ناضجاً؟ هل يطبق له صبراً؟ للأسف كل

السلال تتلف حول ذراعي حين

أحبار، (ص ٢٠٠)، لهذا وفكر في

الخلاص منها:

«سأنته: موتى!

- أيجديك موتى؟

- أصير طليفا

لأن نوافذ حبي عبودية

والمنابر ليست تثير اهتمام أحد

وحين تموتين

أكمل موتى. (ص ٢٠١)

هذه الراحة تتلهم عندما يكشف أن

موتها لا يخفى الحرية وإنما معنى إكمال

الموت. أخفق هذا الحل فليكن الحل

المضاد:

«أن تقتليني

وأن توقفيني عن الموت

المونولوج والديالوج

هذا هو الحب

... وانتهت رحلتى فابتهأت،

ولكن الحمل يخفق في لحظة. فأُن
تحتله معناه الحب في شجرة الموت
المستخدمة، فالقتل إذ يحاول أن يوقفه
عن الموت يؤدي به إلى الموت ثانية لأنه
قتل وهذا هو الحب.

انتهت الرحلة فعاد إلى البداية. هذا
معناه انتهاء الديالوج الذي هو لقاء سريع
والعبودة إلى المونولوج الذي يرجع
عبارات كثيرة من المونولوج الأول قبل
الدخول في الحوار:

لم أكن غائبا

لم أكن حاضرا

كنت مختفيا بالصيدة،

إذا انفجرت من دماي قصيدة

تصير المدينة ودا،

كنت أمتشق الحطم من ضلعا

وأحارب نفسي

كنت أعلن بأسي

على صدرها، فتصير امرأة

كنت أعلن حبي

على صدرها، فتصير مدينة.

كنت أعلن أن رحلي قريب

وأن الرياح وأن الشعوب

تتعاطي جراحي حيويا لمنع

الحروب. (ص من ٥٠٢ - ٥٠٣)

المونولوج لغة اعتراف. محاربة
النفس تذكر بالبديهة التي بدأ بها والتي

هي مستورة لرؤية العالم والتي هي
ديالوجية للباطني.

دع لك الآن هذا النص، ودع ديوان
درويش كله الذي ينتهي عند ١٩٧٧م
وانظر معي في مقطعات من ديوانه، هي
أغنية هي أغنية، (دار الكلمة للنشر
١٩٨٦م).

١ - خرجت أدخل سمائي،
فبعثها

التسيان، وانقسمت نفسي
لتشهرها، (ص ٢٧)

٢ - فكتشت عن نفسي،
فأرجعني السؤال إلى
الوراء

لا شيء يا غزتي إلى
شيء. وينسدل القضاء
على مشتقة، ويندس
المدى

في ثقب إبرة عاشقة، (ص
٢٩ أول قصيدة، هذا خروفي كله.)

٣ - لا. لم أكن ما كنت لكن
كلما ضيعت نجمه

ضاع الطريق إلى النجوم.
وضعت في نفسي، ولكن
أين من

كانوا معي؟ أين انفجار
الأيام في جسدتي؟ أين
الأنبياء؟

يا أيها الشجر اندثر في..
اندثر. (ص ٣٠)

اقرأها وحدها ولا حظ انقسام النص
في المقطع الأول، والتفكيك عنها في

الثاني، وضياعها في الثالث، واربط هذا
كله بالمونولوج حين يصير ديالوجيا بالذات
مع الذات.

انظر إلى هذا القضاء في المقطع
الثاني للسندل مشقة لتعرف أنني حين
وضعت لك الوجود للمقطيع بأنه مقصلة في
تحليلي للمونولوج السابق على الديالوج
«بين حلمي وبين اسمه كان موتى بطيئا»
لم أكن أبكر صورة بلاغية من نزوات
الإنقاد حين فباغتهم عدوى الشعر.

ولقد الخريف في عنوان القصيدة
التي انتهت بها المقطعين الثاني
والثالث في صنوه قوله أول: «بين
حلمي...» كان الخريف قريبا من
الغيب، لتدرك سريان شجرة واحدة تشد
أجزاء التناج لشعري لدرويش وتوحد
عالمه. وانظر معها إلى «الأنبياء» في
المقطع الثالث مستحدا المفهوم المؤس
للشعر الذي بذلت به تحليلاتي في هذا
المقال لتدرك - إذا شئت - أن غيبة
الأنبياء علامة هذا التطور الطويل من
الإلحاح على مجتمع المخاطبين الدائرين
إلى منظور الذات المتصدعة ترى العالم
من وجوها المفق. أريد أن أقول إن بداية
ما كانت حاضرة في ديوان درويش في
السبعينيات حضورا غير كبير صارت
بذرة مؤسسة للخطاب الشعري بعد
١٩٧٧م. هل أقول بعد ابتدائنا طريق
السلام؟ هل أقول إن الملاحظة الأخيرة
تفصر النجوم الضائعة في المقطع
الثالث؟ لا أدري. لكنني أقصر بأني
رحلة تطور شاقة شائقة باهرة
أدعوك إلى تأملها طويلا لتستبصر مما
ببذرة عقيمة لها إيالات مستمرة... ■



اللفة مثل فلسطين توجد ما لا يتحد

في العالم العربي يعدّ محمود درويش أحد أعظم الشعراء الأحياء. لقد حاز على عديد من الجوائز الأدبية العالمية، وألقى شعره أمام جمهور ينتمي إلى بلدان عدة حول العالم وحين يتم أمة في أي بلد عربي، فإن جمهوره يبلغ الآلاف، ويحول ضيق الأمكنة دون حضور عديد منهم. لقد أصدر حتى الآن أربع عشرة مجموعة شعرية أولها «أوراق الزيتون»، وظهرت عام ١٩٦٤، وآخرها «أحد عشر كوكبا»، وظهرت عام ١٩٩٣^(١). و«الدويان»، أو القصائد الكاملة للمجموعات التسع الأولى، أعيد طبعه مراراً. وله كذلك سبعة أعمال نظرية، بما فيها هذا النص. وثمة عديد من القصائد والمقالات المنشورة في مختلف المجلات، فضلاً عن عدد من الأحاديث التلفزيونية والصحفية، لم تجمع بعد في كتاب. ولقد ظهرت مختارات من شعره مترجمة إلى عشرين لغة على الأقل. (...)

وقبل نحو عشرة أعوام (من صدور «ذاكرة للسان»، كتب محمود درويش في «يوميات الحزن العادي» وصف مفارقة الوجود الفلسطيني تحت الحكم الإسرائيلي:

تريد أن تسافر إلى ليوثان؟

تطلب جواز سفر، فتكتشف أنك لست مواطناً، لأن لباك أو أحد أقاربك قد هرب

بك أثناء حرب فلسطين، وقد كنت طفلاً وتكتشف أن أي عربي ترك بلاده في تلك الفترة، وعاد إليها متسللاً، فقد حقه في الجنسية.

«تباؤ من جواز سفر وتطلب جواز مرور... تكتشف أنك لست مقيماً في إسرائيل، لأنك لا تحمل شهادة إقامة. تصب الأمر كتكة فحسب لتدريهما لصديقك المحامي: «لا أنا مواطن هنا - ولا أنا مقيم. إذن، أين أنا ومن أنا». تنافجاً بأن القانون معهم، وبأنه يتربد عليك أن تبهرهم عن وجودك. تقول لوزارة الداخلية: أنا موجود أم غائب؟ أصطوني خبيراً في الفلسفة لأثبت له أنني موجود. ثم تدرك أنك موجود فلسفياً، وغائب قانونياً».

والخلفية التاريخية في «ذاكرة للسان» هي حصار بيروت عام ١٩٨٢. (...) والشروط غير العادية تدفع بالعادي إلى صدور الأشياء، ويعلو البطولي على عيش اللحظة حتى مدها الأقصى. وإذا تفجر القذائف في كل مكان، فإن جهد الحفاظ على أولوية الشأن اليومي يصبح بمثابة تحدٍّ للقبلة، وتتحول مهمة عادية مثل إعداد القهوة إلى تأمل في جماليات حركة اليد وفن مزج مختلف المواد اللازمة لصنع شيء جديد. وفي محادثة شخصية بيني وبين الشاعر، جرت في تونس وفي شهر نيسان (أبريل)

إبراهيم مكي

(١) كاتب فلسطيني، وأستاذ الفكر والفكر والإبداع في جامعة بيركس.

١٩٩٢، قال درويش إن نصّه كان محاولة لمواجهة حقيقة الخوف، والظن، والدمار، وذلك رغم أن الكتابات الفلسطينية لم تجرؤ آنذاك على الإقرار بالخوف. إن التصوير الهادئ للأمور اليومية الروتينية يتيح للمرء أن يحدّث الهجوم ويستجمع شتات نفسه. والوجود المحض أثناء الاجتياح يستدعي خصمًا لا بطوليًا، والتجوال في شوارع المدينة في ذلك اليوم القيسامي، للساحس من آب (أغسطس) ١٩٨٢، يوم هروثوما، يصبح بمثابة أوديسة.

والكتاب يبدأ فجراً باستفاقة المؤلف من حلم، وينتهي بالمؤلف وهو يأوى إلى النوم في آخر النهار. ولكي يصف حالته في الفردوس الذي ينهار من حوله، يتماهى المؤلف مع آدم البطل الملحمي الأصلي في التاريخ الإنساني (...) ما يحاول درويش القيام به هو إنجاز ملح صاف تصبح فيه الكتابة ذاتها هي الاستعارة المهيمنة. إنه يقدم لنا نصاً متعدد الأصوات يشبه مرآة مكسورة جمعت شظاياها لتضع الرائي أمام احتمالات متصارعة من الوضوح والغموض. وعلى الصفحة تمزج جملة أنواع كتابية: القصيدة، موزونة ونثرية؛ والحوار؛ للنصوص الدينية؛ والتاريخ؛ والأسطورة في قناع تاريخي؛ والسرد القصصي؛ والتقد الأدبي؛ والرؤى

الحلمية. وكل شريحة يمكن أن تستقل بذاتها، ولكنها أيضاً تكسب معنى علائقياً وجدلياً وتاريخياً متعددًا في السياق الذي تكسب شرائح العمل الأخرى في تقديمه. وإذا تقدّم مع النص، فإننا في الآن ذاته نحرك على نحو شاقولي في هذه الأنواع المختلفة من الكتابة، ونتحرك جيلة. وبهذا في الزمن. (...) وإذا يَزجُ القارئ مباشرة في خلق المعنى، فإن النص يأخذ صفة «العمل المفتوح» الذي تحدث عنه أمبرتو إيكو، حيث يكون أي استقبال بمثابة «تأويل وأداء في آن معاً».

والمعنى هنا لا يحتمل الإقبال، مثلاً لا تتطوى تجربة الشعب الفلسطيني في طورها الزايم على أية قفلة. ورغم أن الحلم الذي يفتح الكتاب يبدو، على سبيل المثال، غامضاً في البدء، إلا أن مغزاه ما يثبت أن يفتتح في فواصل استراتيجيّة حتى يتكشف مغزاه التام في علاقته ببنية العمل بأسره. بذلك تصبح القراءة ضرورة متصلة من تفتح المعنى، ولا بد لكل من الوثوق والارتياح أن يظل محققين ومفكرين حتى تصل المسردات المختلفة المحاكاة معاً داخل النص، في حين أن العودة إلى الوطن، إلى النص الأصلي ومدن المعنى، تظل إمكانية قائمة (...).

وحين يمزج درويش بين الصوت الفردي والصوت العام. فإن تجربته الشخصية تمكن التجربة الجمعية للشعب الفلسطيني. وإقارنا الأول مع الصارقة الفلسطينية في هذا العمل يتم في الطوان ذاته: «ذاكرة للضياع». والمفكر البسيط الخادع وبقي ظلال الفموض أكثر مما يكشف. ولقد قال درويش إن مهمته الإبتدائية، حين شرع في تدب نفسه مهمة للكتابة هذه، كانت تدوين العلم المتواتر الذي يفتح العمل ويفتقه، مثلاً يسكنه بدءاً وانتهاءً. ولكنه فوجئ بأنه أنتج نصاً طويلاً عن طور بيروت من التجربة الفلسطينية، أو «تجربة بيروت». وهكذا كانت كتابة العمل بالنسبة إليه عملية استجماع هائل لصور الماضي واستخدام للذاكرة بفرض الضياع، بفرض التطور من المشاعر العنيفة التي اقتربت بالأحداث الموصوفة. لقد أراد الشاعر أن يسي. أما بالنسبة إلى القارئ فإن استجماع الشاعر لصور الماضي يتحول إلى نص ويصبح تظهره فعل ذكرته، ومطمناً ضد الضياع وإتلاف للتاريخ.

وفي النظر إلى الاجتياح والمصار، وما تضاعف من رحيل الفكرة الفلسطينية من بيروت، كمحاولة خدائية لضمان فقدان ذاكرة جمعية عن فلسطين، فإن

الشاعر اختيار الانضمام إلى المعركة ضد النكاس. وهذا الخيار يذكر بيوت هولدرلين «ولكن ما يتبقى / هو ذلك الذي أقامه الشعراء». وليس من المفاجئ أن درويش اللغاني يترجم للتجربة الفلسطينية من المهرب والمضمار بمصطلحات كونية، وأنه يربط التاريخ والفتن لأن انفتاح ألق تاريخي في العمل الفني هو، كما يوضح الفيلسوف الإيطالي جياتي فباتومي، لنقاد حقيقة (موضعة لها في العمل)، فليس من حقيقة خارج التاريخ: (...)

ومع ذلك فإن علاقة الكتاب بالتاريخ الفلسطيني ليست على هذا القدر من الجلاء، لأن العنوان يثير أسئلة المصير، أو الحتمية التاريخية. وحرف الجرف في العنوان يقوم بتشويش الاسمين المجريين على الطرفين ويوحدهما في رابطة الجزء بالكل. التسميان هنا ليس شخصياً أو خاصاً، بل هو حقيقة تاريخية، وألق لا نهائي من المدم الأزرق، والكتابة أشبه بالسفينة التي تحمل للفلسطينيين، وتثق طريقها صوب المجهول، وترسم مسارها وفق الأثر الذي تخلفه على المياه، ومادامت الذاكرة تثير، بين أشياء أخرى، إلى فلسطين (الجمال المضيء له، المصرد، ينتقل إلى ذاكرة تشبه الساعة فيها بأنياب السنان الفولاذية)، مثلما تشير إلى الشعب الفلسطيني (الذاكرة لا تتذكر بل تستقبل ما ينال عليها من تاريخ)، فإن هذه القراءة تحمل مضاعفات مفرعة، وتوحى ربما بهزة الشاعر من أن حلم العودة لن يتحقق، وأن الفلسطينيين سيظلون في المنفى،

وسيمقتون ضحايا للتاريخ ويتحققون بقوافل السنان الطويلة: «لا أرى ساحلاً لا أرى حمامة» (...)

وليقاع العكس، الذي يحبك أجزاءه النمر، يضرب بجذوره في التجربة التاريخية ويعكس رحيل القيادة الفلسطينية عن لبنان عام ١٩٨٢ والخروج الأبعد من فلسطين عام ١٩٤٨. ومع الخروج، الذي حول شعباً مقيماً إلى لاجئين، لتقلب الواقع نفسه وأصبحت الكلمات أسدلاً جرفاً لا معنى لها في الأرض للخراب الصربية، مجبرة الفلسطينيين على قلب سيروية الانعطاف الفكرى والسياسى والروحى التي استولت على العرب: «لن نغقد شيئاً منذ الآن مادامت بيروت هذا، وما ندما هنا في بيروت وسط هذا البحر، على بوابة هذه الصحراء أسماء لوطن مختلف، وعودة المعاني إلى مفرداتها... وفي النص يبدى إيقاع العكس هذا من معجم كامل لكلمات تتولد من كلمات (أسماء، وأفعال، وأسماء فعل)، جميعها تفيد «الخروج»، (أى «خرج، ومشقتها). الخروج من بيروت؛ الخروج من فلسطين؛ ولادة اللحم من العلم، واللص من اللحم، والكلمات من بعضها بعضاً، والتقطيع للنص من بعضها بعضاً، والكل يتوحد في هذا الإيقاع، وثمة إيقاع فرعى يقوم على استخدام الرمز. ويبدى من استخدام كلمات مثل «مطر، وموجة، وبحر، وجذيرة، وصحراء، ولادة، وموت» ومقبرة، وفارس، وحصان، وقصيدة، وأبيض، كما يقوم على تكرارها لكي تعطى بعداً أسطورياً

للأحداث. فلى سبيل المثال الموجة التي تدفع السفينة الفلسطينية في رحلتها إلى المجهول تبلغ حيفا وبيروت أيضاً. وما جوهريان على البحر، ويكن لهما الشاعر حياً جامحاً - وتبلغ فلسطين والأندلس، والفردوسين المفقودين، أو مقام المضى.

وكما رأينا من قبل، فإن غرض درويش الفني في هذا الكتاب هو، في جزء منه، نفع الحيوية في اللغة عبر إعادة إسباغ المضى على الكلمات، أو عبر تحميلها بمعان جديدة. الاجتياح بالصبة إلى الشعب الفلسطيني منوف يعنى في نهاية المطاف رحلة أخرى، رحلة عبر البحر. ولكن البحر، هو أيضاً بحر العروض في الشعر العربي. ونحن يبدى أحد المسائل رغبة في معرفة الفرق بين البحر في الشعر والبحر الفطى، يجيبه الشاعر: «البحر هو البحر. في الشعر وفي النثر، وعلى حافة البر، والبحر هو ذاته، وهو أيضاً بحر الشعر؛ والبحر الشعرى هو ذاته، وهو أيضاً البحر. واللغة، مثل فلسطين، ترحب ما لا يتحد، والمضى يعبر الحدود التي تفصل بين العالم والنص» (...)

ورغم أن «ذاكرة السنان» تنتمي إلى الأدب العربى (والعالمى)، الآن وقد ترجمت)، فإنها أيضاً نص فلسطينى، يضرب بجذوره عميقاً في تاريخ وثقافة ونضال الشعب الفلسطينى. وكتابة درويش هذا تحديراً في حافظها، وتمثل محاولة تزييه التحرير نفسه والقارئ من الممارسات الإكراهية كافة، سواء أكانت سياسية أم جمالية، وبما في ذلك تلك التي

اللغة مثل فلسطين توحد ما يبتعد

وعمقه وموسيقاه ومخبريته للحلوة
المرة. ■

ترجمة: ص. ح

هوامش المترجم:

(*) هي في الواقع ست عشرة مجموعة،
وترتيب صدورها على التوالي: «أوراق
الزيتون»، «عاطق من فلسطين»، «آخر الليل»

ترسم حدودها عبر سيرة القراءة
والكتابة. ولقد حاولت أن أبين أن ميداني
السياسي والجمالي يمتزجان في نص
درويش إلى درجة تجعل التحرر من
الإكراه الجمالي يمثل عنده فعلاً وأصلاً
يهدف إلى التحرر من الإكراه السياسي
أيضاً. وأرجو أن تكون الترجمة تامة
الإنصاف للأصل، برشاقته وقوته

«حبيبتي تكهن من نومها»، «العصفور
شوت في الجبل»، «المسبك»، أو لا أحبها»،
«محاولة رقم ٧»، تلك صورتها، وهذا افتتاح
«الماضي»، «أعراش»، «مخيط الظل الجمالي»،
«حصار لمدائح البحر»، «هي أغنية»، «هي
أغنية»، «زبد قتل»، «مأساة الدرج»، «لهذه
للحظة»، «أرى ما أريد»، «أحد عشر كوكبا»،
وفي أواخر عام ١٩٩٤ أصدرت مجموعة
درويش «ماذا تركت الحصان وحيداً»،
وبذلك يصبح المجموع سبع عشرة مجموعة.

فا



أحمد الزعر

قافياً؛ اسم القصيدة: «أحمد الزعر»..... أحمد اسم يأتي في المرتبة الثانية في الأسماء العربية بعد أن وقديسة بعد اسم «محمد»، ونلاحظ أن «أحمد» اسم بطل القصيدة/ الملحمة مشتق من الجذر ذاته الذي اشتق منه اسم الشاعر: «محمود». هو اسم عادي بسيط، إذن؛ بهاتين الكلمتين «عادي وبسيط» يوصف الشاعر أحمد لاحقاً. وكلمة الزعر مأخوذة من «تل الزعر» اسم ذلك السخيم للفلسطيني الواقع في خاصرة بيروت الشرقية، والذي صعد أكثر من شهرين تحت حمم القذافي. الزعر أيضاً نبات برى يحبه أهل الشام؛ يخلط مع السمسم ويحمض لليعون والسماق ويذور مطحونة... ويؤكل إلى جانب الزيت صباحاً، وهي أكلة شعبية عادية بسيطة.. من عنوان مركب من مفردتين بسيطتين وعاديتين، ينشئ الشاعر عنوان القصيدة؛ هذان العنصران «أحمد وتل الزعر» هل هما بهذه البساطة والمادية المعتمدة التي أرادها الشعر؟

نقسم القصيدة إلى أزمان لتسهيل القراءة:

زمن التشرد والمنايا،

زمن السؤال وعوى الذات،

زمن الحصار والمقاومة،

ثم الشهادة.

محمد إبراهيم الحاج صالح

« قائد معزى وأستاذ جامعي يقيم في باريس

من زمن التشرد ندخل إلى القصيدة الشهادة لـ «أحمد المنايا في هيمانه بين فراشتين تكفلان، وهو الماشق يلاحقهما مذلولاً ضائعاً، مأخوذاً بمأساة التشرد، ضاملاً يديه بقسوة وجدان للصخور التي تكتب في حضن شقوقها، زعترًا برًا، مملوفاً بتذكر التشرد في جهات الدنيا كالغيوم التي تسوقها الريح في جهات السماء التشرد الثالث في عالم قاصر؛ والمشردون في قلق الرحيل يلتحفون الجبال الحانية حلوًا مفتقدًا عند البئر:

لوفين من حجر وزعر

هذا النشيد.. لأحمد المنسى بين فراشتين

مضت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وبهايتني: ...

ينفتح مدخل القصيدة «زمن التشرد» على مشهد رحيل رهيب؛ غيوم تمنى، وهي في ذهابها تجتاز الأفق المنظر إلى ماورائه، مثلها مثل المشردين الذين يرتحلون في الجهات. في هذا المشهد مامن معاطف مع هؤلاء الراحلين سوى جبال ترمى معاطفها لتخبلهم. لماذا تخبلهم ومن؟! أليس من مطاردة لا تصد كالغيوم تبعثرها الريح؟ هي معاطف من تلج ورمز، ولكنها تبقى لأن تخبيئاً صميمًا مفردين. في زمن التشرد

هذا، نجد تواتر صيغة التثنية «أيدين»، بين فراشين، بين رصاصتين، بين نافذتين...، وهي صيغة تتصم مع الضياع، وتوحى بالتردد والترحال بين طرفي ثنائية محيرة كالقول «هو بين نارين». ثنائية متناقضة أبدية للتلازم كل حد فيها يشترط وجود الحد الآخر، هذا هو ديدن البشر من الأزل إلى الأبد. الظلمة والذور. الله والشرطان. الخير والشر... يوضح هذا الفهم لصيغة التثنية كلمة «بين»، التي تفيد المعنى المراد وهو التجمد في منتصف المسافة بين ذراعي الثنائية المتناقضة. صيغة التثنية هذه ستزول في أزمان لاحقة «زمن وعي الذات، زمن المقاومة، ليحل محلها صيغة المفرد أو صيغة الجمع، وفي كليهما وعي ذات واكتشاف يقين كامن. ولتسمية الشاعر قصيدته بـ «النشيد» تأصيل متصل منذ ملحمة جلجامش للمصاغة شعراً، إلى أناشيد الأديان السماوية، إلى ديوان العرب، وإلى محمود درويش.

بعد الإهداء نسمع على امتداد القصيدة صوتين؛ صوت الشعر وصوت أحمد بطل القصيدة/ الملحمة، هذان الصوتان يفصلان تارة انفصال الصوت عن صده، ويوحدان تارة أخرى في صوت واحد. تصانيف أحياناً انقطاع الرابط بين الصوتين في أزمان محددة حسب حركة أفكار الشاعر وتطور الملحمة

المنتهية باستشهاد «أحمد»، ثم لا يلبث الصوتان أن يتدغما من جديد. ومثل ذلك نجد في المستوى النفسي للشاعر، فهو يعني في التوحيد والفناء في بطله المتناجي من أول القصيدة حتى آخرها، بل ويضم الشاعر إلى توحيدهما/ الواحد في مقاطع ثالية الطبيعة، والانس. والنبات، والجبال.... والله... سدى في المقطع الطويل التالي «سدى» شعرياً يماثل السرد في الرواية والقصة، ولا يخفى منه قص شعري لما حدث منذ الضياع الكبير في التشرذم الكبير حتى الوصول إلى البحث عن الهوية ووعي الذات بمصاغة حلم قابل للحياة:

... نازلاً من نحلة الجرح
القديم إلى تقاصيل البلاد
وكانت السنة انفضال البحر عن
مدن

الرماد وكنت وحدى

ثم وحدى...

آه يا وحدى؟ وأحمد

كان اغتراب البحر بين
رصاصتين

مخيمًا ينمو، وينجب زعتراً
ومقاتلين وساعداً يشتد في
التسويان

ذاكرة تجيء من القطارات التي
تمضى

وأرصفة بلا مستكبين وباسمين
كان اكتشاف الذات في الصرعات
أو في المشهد البحري
في ليل الزنازين الشقيقة
في العلاقات السريعة
والسؤال عن الحقيقة

في كل شيء كان أحمد يلتقي
بتقيضه

عشرين عاماً كان يسأل

عشرين عاماً كان يرحل

عشرين عاماً لم تده أمه إلا

دقائق في

إناء الموز

وانسحبت.

يريد هوية فوصاب بالبركان،

سافرت الغيوم وشردتى

ورمت معاطفها الجبال

وخبأتى.

نلاحظ ابتداء المقطع بكلمة «نازلاً»،

والنزول يعنى حركة مقترنة بانكسار

وقيم سلبية، فالشمس تنزل إلى المقيب،

وانطفاء النور:

... نازلاً من نحلة الجرح

القديم إلى تقاصيل البلاد

لفظته فيها من بطنها. الجدين في أمان ورعاية مادم في الرحم فمتى خرج؟ خرج إلى عالم آخر، واحتاج إلى أمان آخر ورعاية أخرى، ولم تلد أمه إلا دقائق في إثناء الموز، وانسحبت، وما اندفاع الطفل إلى حضن أمه في اللعب أو في البحث عن الحماية؛ إلا التعبير اللاوعي للرغبة في العودة إلى جوف الأمان/الرحم/.

من هذا نفطن إلى المقابلة بين الأم والبلد (الأم/ البلاد؛ البلد الصانع الذي ولد الناس وأحمد في التشرد الكبير وفي الرجول عن الحصن الأم/ البلد، في التاريخ الدنيى قرأنا عن أم موسى التي أهدت وليدها عنها كرمها؛ إذ لُقت به في البرم، على صفحة الذئب، في زريق صغير، لتقطعه امرأة العزيز؛ فإذا قالها: أم موسى/ بالأرض؛ فهل تكون امرأة المزيز/ الأرض البديلة؟

«لم تلد أمه إلا دقائق في إثناء الموز، وانسحبت، ماهر إثناء الموز؟ وماذا؟ وفي أي شيء فكر الشاعر عندما خطر على باله إثناء الموز؟ تجبرنا كلمة «موز» إلى التفكير بالموز كفاكهة طبيعية سهلة المضغ، وزلقة!! ولا نضاج الموز طريقتان. الأولى: «طريقة» على أمه، إذ يحرك عبقود الموز مطلقاً بأمه «دون قطف» ويغلف بكبس شفاف وتوضع مع العنقد ثلاث برتقالات كبيرة؛ محترمة للصنع!! الثانية: «طريقة» الفصل عن أمه، تفصل عاتيق الموز عن أمها وترتب في آتية وتوضع في غرفة مغلقة مسخرة لصريع الصنع، فهل يرضخ أحمد؟

«يريد هوية فيصايب بالبركان»

رحلة مطولة؛ والمترجل يلتقى في كل مكان بما يصنعه ويجعله يفكر.. عثرون سنة ممضة ألا تكفى لأن يكون أحمد بركاناً متفجراً من الغضب؟ فجأة يقطع الشاعر تسلسل «القصة» ويصمت!! مدخلاً صوتاً جماعياً، كما لو كان صوتاً مجمزعة سحرية؛ ينبع غناؤها الحزين من الذكرى؛ من مأساة التشرد الكبير:

سافرت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخباتني
بعد كل هذا؛ أن يتود هذا للترحال
وهذا التمسأ! أحمد، إلى اكتشاف ذاته
ولقيا هويته؟

بلى هو ووجد هويته وبصرخ:

أنا أحمد العربي - قال

أنا الرصاص البريقال الذكريات
وجدت نفسي قرب نفسي
فابتعدت عن الذئب والمشهد
البحري

مثل الزعتر الخيمة

وأنا الهلاك وقد أقت

وتقصصتي

وأنا الذهاب المستمر إلى البلاد

وجدت نفسي ملء نفسي...

«أنا أحمد العربي، أنا الرصاص البريقال الذكريات» صرخة من وجد نفسه بعد طول ضياع، صرخة من عذبه السؤال، صرخة من لاقى نقائص أفكاره وفي كل شيء. ومثلما عرف نفسه بأنه

«عربي»، يعلن صارخاً وبالصيغة ذاتها «أنا الرصاص البريقال الذكريات»، ثلاثة عناصر تنكر بفلسطين: «الرصاص = المقاومة، البريقال = رمز من رموز أرض فلسطين، للذكريات= انزياح النسوان» وعى للزوح والتشرد بعيداً عن الأرض، ولأنه أن الشاعر لا يتكرر اسم فلسطين في القصيدة أبداً، وهذا مالا يخفى مخزاه، فهو يريد هوية عربية نقية لأن محاسره عرب أيضاً

سيظل الشاعر يتريد بين «أحمد، متوحد مع القديم والطبيعة والناس والرصاص والبريقال والمخوم والخيمة... وبين أحمد «عادي وبسيط. فالبلاد هنا، في هذا التقطع، تأتي وتقتمصه فيمظن هو وجدنا ويعن نفسه «ذهاباً، متواصلًا على درب البلاد، ولأن على الدرب عواقل كبرى والشاعر يعيها يعان لأنه «ذهاب مستمر، وكلمة «مستمر» تفيد أن جمعا موحداً في أحمد سيظل يطرُق الدرب الناهب إلى البلاد.

من خلال صورتين في مقطع واحد ونظامي وعى للذات عند «أحمد»، فهو يقول في الصورة الأولى «وجدت نفسي قرب نفسي» وفي الصورة الثانية يقول «وجدت نفسي ملء نفسي»؛ الفرق بين كلمة قرب وكلمة ملء واضح بين، قبل أن تقتمص البلاد وجد نفسه قرب نفسه، وأما وقد قصصته البلاد وأعلن نفسه دبراً للذهاب إلى البلاد فإنه وجد نفسه ملء نفسه، ثم وعى للذات واكمل إنز، وامتلأ أحمد ثقة واكتشافاً.

بعد أن عرف «أحمد، نفسه، وعرف لون جلده، لا بد له من أخذ ما سلب منه،

فراح يلتقي بصلوغة ويديه، يرسم حلمه، ويرسم مشروعه، وكانت خطوته هذه النجمة الهادية، النجمة التي يعرف منها النديه الصائغون سميت الخلاص.. فهل يترك لأن يكون النجمة التي تهدى:

راح أحمد يلتقي بصلوغة ويديه

كان الخطوة - النجمة

ومن المحيط إلى الخليج، من الخليج إلى المحيط كانوا يعدون الرماح

وأحمد العربي يصمد كي يرى حيفا

ويقفز

أحمد الآن الرهينة

تركت شوارعها المدينة

وأنت إليه

لتقتله

للتخيل فاقده عي إثر صدمة؛ ليسحر. والصحو هنا اكتشاف الذات فما الذي يقطعه أول ما يفعل؟ سيكتلم أعضاءه (أحدًا وأحدًا ليري إن كان تأذي، سيتحرى أضلاعه وأطرافه. فهل يترك أحمد صبحه وتوجهه في الزمان والمكان وفسوق هذا أن يكون هادئًا للناس؟ أبدًا قطي هذه الأرض المانحة للهدية المكتشفة هناك أناس... وعرب أيضًا!!! راحوا يبنون الرماح ويقذفون أحمد، بها يمتدحونه من الصعود في السماء كي يرى حيفا، وأحمد يصير على معرلجه لينظر حيفا من على وهو المملوع

من رؤيتها مباشرة. هذا يحدث في الواقع وفي الحلم، فما للنتيجة:

أحمد الآن الرهينة

تركت شوارعها المدينة

وأنت إليه

لتقتله

ومن الخليج إلى المحيط. من المحيط إلى الخليج

كانوا يعدون الجنازة

وانتخاب المقصلة

بالها من نتيجة!!! وإماذا؟ لأن أحمد عرف نفسه وأمتلك هويته واعتلى الأفلاك مشيرًا للصائغين الباحثين عن ذواتهم إلى الدرب الملجى. فهم حائقون من خطوته الرائدة. وهم أقوياء أيضًا. ولكي يظهر الشاعر مدى الحقد والغضب الذي استولى على هؤلاء رسم صورة مريعة للمدينة التي تترك شوارعها يحركها الحقد والحقد لقتل أحمد، تصور مدينة تقفر إلا من إسفلتها بينما أبييتها تزحف لتحاصر أحمد ونقله. ومن المحيط إلى الخليج جندوا الناس كتجارين وحاملين مسمومين ومطارق اصنع الناس والمشي في الجنازة، ألا يتكرر مشهد كهذا بمشهد صلب للمسيح؟ وفي بلاد تسفلى بسبب تامة، ولا تبرز على تسمية الصناديق التي يدس فيها مفلون مهانون أوراق ذلهم، لا تجرؤ على تسميتها صناديق، انتخاب، في بلاد كهذه تجري بحمية وحماس عملية «انتخاب»، والمرشحون «مقاصل كثيرة،!!! والهدف انتخاب المقصلة الأحد

شفرة، المصنوعة من خشب عتيق، والمزينة بأفضل تزييت لقتل أحمد،... أحمد الخطوة النجمة.

ألا تنقلص الهوية، ألا تنكمش؟ ألا ينزوى أحمد وهو يرى انتخاب المقصلة التي بها سيخضع؟ ألا يهتز إيمانه بذاته وهو يشهد جنازته تد بطاية؟ أبدا. ويأتي الصراخ للفاجع الحامل للذات المكتشفة مثل صفعه للتاريخ لمحاصريه، زاخرة بالتحدى وحب الناس:

أنا أحمد العربي - فليأت الحصار

جسدي هو الأسوار - فليأت الحصار

وأنا حدود النار - فليأت الحصار

وأنا أحاصركم

أحاصركم

ومدري باب كل الناس - فليأت الحصار

عابن كم هي مرارة أحمد، وهو يصرخ «أنا أحمد العربي - فليأت الحصار فالحاصرون عرب أيضًا. لكن بماذا يتحدى هذا الرائد المحاصر؟ ألا تتصورون الحصار كمشهد لجيش محيط يحاصر جيشًا محبوسًا؟ هذا ما اعتاد الذهن تصوره لدى لفظ كلمة محاصر.

أما في حالة أحمد/ تل الزعتر فالحاصرون جيوش بل مدن وأبنية زيادة على الجيوش، في مقابل هذا التكل المحاصر ما من أسوار تصد وتحمي أحمد/ تل الزعتر! فليكن جسدي هو

أحمد الزعتر

الأسوار، يصرخ أحمد، ويصرخ مستلداً إلى عذاب الضمائر، وإلى إعداد النفس لجعلها أمشيحة، وإلى جعل الجسد المصنعي بلداً واسعة لها باب مفتوح للناس هو صدر أحمد، وصدرى باب كل الناس فليات للحصار، أنا من يحاصركم لأننى مفتوح للناس أما أنتم فمخفقون على خسة.

ويدخل أحمد الخلق ليقاوم.

ويفتقر الصوتان قليلا، ليبدأ الشاعر مرثية قصيرة، مسقية، مبطنة، مكتوبة، ومتناقضة مع دعوة المقاومة التي تلها مباشرة، إنها مرثية تليق ببطل/ إله، مرثية فيها الحسرة وفيها لوم للشاعر نفسه أن الضع اللائق بأحمد / للزعر لا يأتيه:

لم تأت أغنيتي لترسم أحمد
الكحلي في الخندق

الذكريات وراء ظهري - وهو
يوم الشمس والثرنيق

بالشعر الذي لا يأتي ليفنى، أحمد، الواقع في الشدة، (٧) واللقى الواضح كيوم شمس فلكي طويل؛ أحمد للجميل التابع كالزنايق من الأسئلة والترحال؛ والذي لهم منها الزنايق وتطلعها نحو الشمس، وله أيضا وبالأأسف عمر الزنيق!!

يوحي الخندق، والصمت، وانتظار الآتي، للشاعر بمناجاة وتحريض:

يا أبها الولد الموزع بين
نافذتين

لا تتبادلان رسائلتي

قاوم

إن التشابه للرمال... وأنت
للأزرق

صورة أحمد الموزع بين نافذتين، وتبقى الشاعر عليه أن يكف هو ومن في النافذة الأخرى عن تبادل رسائله ترسم لنا أحمد كعاشق، متردد، متحير بين نافذتين، بأبها الولد الموزع بين نافذتين؛ لا تتبادلان رسائلتي. ولا يخفى ما للنافذة من رمز، فهي تتفتح على الأفق وعلى الشمس؛ إظهارا للمفتوح وما يحتويه من فضاء صورة للحرية والانطلاق. هذا العاشق عليه أن يكف عن تبادل الرسائل، وعليه أن يظل إلى الخندق ويقاوم.

وعلى الضد من الناس/ الرمل يخاطب الشاعر أحمد بأنه للأزرق، «إن التشابه للرمال... وأنت للأزرق»؛ ليس في الدنيا من شيء أكثر تمداك من الرمال، لكنها بلا تميز، وبلا قيمة تذكر، وحبيباتها تشابه الواحدة منها الأخرى، فهل بعد ذلك من تفامة أكثر؟ أما أحمد فلازرق؛ فالسما رمز الصعود والاعلا والآلهة؛ زرقاء، والبحر الزاخر للغمى الفاضل العريض بقوة أمواجه أزرق، والسما الصافي العموق أزرق. ألا يليق هذا اللون بأحمد إذن؟ ألا تليق الرمال وكسرتها الكثيرة بأرألك!!؟

والآن.... الزمن، زمن وعي الذات والتهوي للمقاومة، وأحمد في الخندق؛ لكن وهو المتوحد بالغميم وبالرصاص والبريق والذكريات، وهو الذي تقمصه البلاد، وصار صدره باباً لكل الناس/ بات جسده أرضاً تمدد من السماء المحيط إلى الخلق؛ هذه الصورة بصورة الجسد/ الأرض، أوحى للشاعر أن يجعل من

بردى والذيل متلعين في هذا الجسد
الكبير:

وأعد أضلاعي فيهرب من يدي
بردى

وتتركني ضفاف الليل مبتعدة

وأبحث عن حدود أصابعي

فأرى العواصم كلها زيدا

هذا المكتشف لذاته الصاحي من صدمته، والذي يتهدى للمقاومة؛ يزرر أكمامه، ويشد حزامه، وينتس صدره فيهرب من بين أصابعه متلع ويتدبه آخر، فيبتهت، ويتحرى بأصابعه المرتعشة الجرح الفائر في الصدر، ومن ذوله، ومن حركة أصابعه اللاتبة المدمشة ماعاد يعرف إلى أين تذهب حدود الجرح، عندئذ يأتيه اليقين كما لو كان كشفاً صوليفاً فيرى العواصم كلها زيدا، وللذيل وبرى الضلعين المائيين الهارين في هذا الجسد فصل الإحياء برؤية العواصم زيدا، إذ لكل مام متحرك زيد يطفو على الجوانب تقفزه ربح هيئة.

بعد أن حصل اليقين بأن «العواصم كلها زيدا، لبد العقائل في خندقه يصرف في الوقت الماء، و«يفرق الساعات، مثل عابد يمر من بين أصابعه حبات سبحة:

وأحمد يترك الساعات في
الخندق

لم تأت أغنيتي لترسم أحمد
المحروق بالأزرق

هو أحمد الكوني في هذا
الصفيح الضيق

المتزق الحالم

.. سائراً بين التفاصيل اتكأت
على مياه
فانكسرت...

.. ساعداً نحو التكام الحلم
تتخذ التفاصيل الرديئة شكل
كمثرى

سائراً بين التفاصيل اتكأت
على مياه
فانكسرت

أكلما نهدت سفرجلة نسيت
حدود قلبي

والتهأت إلى حصار كي أحدد
قامتى

يا أحمد العربى ؟

لم يكذب على الحب . لكن كلما
جاء المساء

امتصنى جرس بعيد

والتهأت إلى نزيفى كي أحدد

الشاعر/ أحمد مثل جلعاش /إله/

إنسان؛ كوني الحلم والاهتمام، وسير
متقلبا بين تفاصيل حياة الناس في بلاد
كهذه، فيحس كأن فكرته للشغولة
بالكليات قد خدعته، مملئنا بتيكىء على
مياه قلداً منه أنها تصلح متكا، فينكسر.

«سائرا بين التفاصيل اتكأت على مياه،
فانكسرت، ومن انكساره يحرك للصف
البشرى فيه ويطنى، وتصولى عليه حال
حزين إلى الغامض فيه، ربما إلى نصفه
الإلهى أو عشقه يربق سفرجلة تنهد
فيديس حدود قلبه، يحل الماء فينجذب

إلى صوت جرس بعيد.. بعيد.. ويأتى
الحصار ليبيده إلى قامة إنسان باد نصفه
الإلهى «والتهأت إلى حصار كي أحدد
قامتى». من يكتبه إلى حدود قامته سوى
المحصور فى خندق ضيق أو من يعيش
فى صفيح للدم ؟! ألا يمرض الحرمان
من الأفق والامتداد الواسع إلى إحساس
بالاختلاق وتلمس للقامة المصغرة فى
الضيق؟ ومن يلجأ إلى دمه للنازف كي
يعرف من دمه من هو سوى مغفور
مأخوذ من حيث لا يحتسب؟ «والتهأت
إلى نزيفى كي أحدد صورتي». ألا
يمرض الجرح الناازف للمغفور للسؤال
لماذا؟ وكيف؟ ومن؟

للشاعر يهيج بالحدود، حينما تلمس
جسده/ الوطن ضاعفت حدود أصابعه
بين متلع يفسر ومنتلع يفسر «وأعد
أضلاعى فيهرب من يدى بردى...»
وحيثما تنهد سفرجلة ويخفق قلبه حبا
ينسى حدود قلبه «أكلما نهدت سفرجلة
نسيت حدود قلبي»، وحيثما يحاصر
تشطه حدود قامته، وحيثما يمتصه جرس
عشق غامض يلجته الجرح وللنزيف إلى
التساؤل عن حدود تصويره لنفسه.

نحن الآن على أرض البشر، أرض
واقعية، وشاعر سياسى يصمد بالكلمة
أجحة للحلم وللشعر، وما نحن أمام بيان
سياسى، والبيان السياسى فج وسند للشعر؛
فإذا أراد شاعر أن يكتب السياسية شعر كم
من أجحة ولزمه؟ كذا لتجول بين
الأفلاك سارحين مع الشعر، فتأتى
السياسة لتهدم سريعا، وتقفر قلوبنا إلى
أفواها ونحن نقرأ السياسة نغلى، نكها
تبقى سياسة!!!

يا أحمد العربى

لم أغسل دمي من خبز أعدائى
ولكن كلما مرت خطاى على
طريق

فرت الطرق البعيدة والقريبة
كلما آخيت عاصمة رمثنى
بالحقبة

فالتجأت إلى رصيف الحلم
والأشعار

كم أمشى إلى حلمى فتسبكتلى
الفناجر

آه من حلمى ومن روما

بيان يبدأ بأقعية بعيدة عن أفق
الغناء؛ بيان يبدأ بإحساس الشاعر أن دمه
ملوث ببقايا من خبز أعدائه.. شعور
بالإثم وعذاب الضمير مصحوب برغبة
عارمة لغسل هذا الدم. وهل لشاعر أن
يبدأ مشروعاً سياسياً من غير أن يكون
طهرياً فى رؤاه ؟! «لم أغسل دمي من
خبز أعدائى». هذا الجزم بأن دمه ملوث،
وهذا الجزم من الثبوت؛ يحمل فى طياته
للرغبة فى التطهر... لكن ألا يحتاج
صاحب المشروع إلى كل مافى السياسة
من مخالفات ورسم خطط ورؤية هدف؟
بلى. فما الذى رسمه الشاعر/ أحمد؟...
رسم عواصم متأخية، وعربا يلقمون فى
بلد واحد، رسم دوركا معشوشبة أمينة
على دربكها، رسم مؤسسات ودولة قوية
مؤتمنة، متمثلا فى كل ذلك بـ «روما»؛
روما العزة والفيل التاريخى. فما الذى
حصل: «ولكن كلما مرت خطاى على
طريق، فرت الطريق القريبة والبعيدة،

كلما أخبت عاصمة رمثلى بالحقية....
كم أمشى إلى حملى فتمسقى الخناجر، آه
من حملى ومن روما،

يقول الشاعر/ أحمد: رسمت خطماً
وتفكرت فى تنفسها ورجت أسلحة
الدروب ظاناً أنها تؤدى إلى روما، ولكن
ما أن أمكك درياً حتى يصحب الدرب من
تحت قدمى كأنه سدو يلقه أصحابه على
عجل، لقول فلأجرب درياً آخر فيهرب
هو الآخر... والخر... لأولى عاصمة وفى
رغبة الإخلاص للأخرة التى تجمعا؟
تستقبلنى العاصمة عندما يكون لها فى
مأرب؛ يزلزلى أهلها فى فناديقهم، فأحس
بالمسرة نظلى أننى أخ وأنهم سيدلزوننى
فى منازلهم، ثم يمر زمن وتندسقى
الحاجة، فيفتقرن غرفة الفندق فى وجهى
ويزمون حقيبى خلى... وعاصمة...
أخرى... وأخرى... فما الذى يبقى غير
الحلم؟ أروح فى الحلم متسلقاً جبال الشعر
بدلاً عن الدروب الهاربة، مجهداً نفسى
فى ألامه أحلامى المنكسرة، وما أن يلم
الحلم وأنا أصعد مع الشعر حتى أفاجأ
بوجوده مصفرة محشوة بالحد والظلم،
وبأيد راضية راجعة من الحقد والتآمر
تلتهم خناجرها لتفتلى حملى مرة أخرى
«فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار، كم
أمشى إلى حملى فتمسقى الخناجر، آه من
حملى ومن روما،

مرارة شديدة يجعلها فخل المشروع
... كلما مورت خطاى على طريق فإن
الطرق القريبة والبعيدة، فى «الطرق
القريبة» إشارة للطرق اللاذبة إلى ذوى
القرى، وفى «الطرق البعيدة» إشارة
للطرق اللاذبة إلى عواصم معروفة فى

تلك الحقية. وبالمرارة ذاتها يفهم الشاعر/
أحمد أن الكال يريده فى ثوب مسحد
مرسوم فى أنفاسهم:

جميل أنت فى المنفى

فقول أنت فى روما

مادمت شريكاً، ضعيفاً، منفيًا؛ فأنت
جميل؛ على حس يؤسك يلبون، ويستغل
جميلاً ماداموا يتكلمون باسمك أما أن
تحلم بالقوة وتحلم بروما وتريد امتلاك ما
امتلكه روما لذلك مدعاة لفتك:

جميل أنت فى المنفى

فقول أنت فى روما

وحيفا من هنا بدأت

وأحمد سلم الكرمل

ويسلمة الندى والزعر البلى
والمنزل.

كلمة «بدأت» فى «وحيفا من هنا
بدأت».

وكلمة «يسلمة» فى «وأحمد سلم
للكرمل، ويسلمة الندى والزعر البلى
والمنزل»؛ لليسلمة فاحشة كل شئ عند
المؤمنين. هاتان الكلمتان تشيران أن
الشاعر يعتبر حليماً مثل حلم للقوة خطوة
أولى؛ بداية؛ فيعدد لكلمات «لحلم» القوة
يمكن لطارق درب حيفا أن يشرح فى
رحلته وأن يرتقى سلم الكرمل، وأن يطن
نفسه رائداً فى رحلة الصاء من أجل
حيفا، ومن أجل المنزل المتروك هناك
رمزاً للوطن المصنوع لفهم حركة الصورة
الشعرية فى ذهن الشاعر. نحاول تخمين
ما دار فى ذهن الشاعر عندما كتب

«وأحمد سلم الكرمل»؛ الكرمل جبل يتألف
من هضاب منكسرة بعضها خافض
ولبعض الآخر ناهض، مما يوحي بـ
«السلم» وبالصعود، ونحن رأينا وسررى
مفهوم الشاعر فى ارتباط الصعود من
خلال هذه القصيدة بالقيم والأحلام
للخبرة وبالاكتمال.

وكان من عادة الكتانين للعباد فى
الأماكن المرتفعة ومنها جبل الكرمل، كما
كان للجبل الكرمل قداسه فى العصر
الرومانى، فهو الذى أرى إليه المسيحيون
الأولون من اضطهاد اليهود والرومان..

سقى فى الذاكرة السالبة صدى
الحزن والفرجة بأحمد الذى «ليس مثله
أحد»:

لا تصرقوه من السنو

لا تأخذوه من الندى

كتبت مرثيا العيون

وتركت قلبى للصدى

لا تصرقوه من الأبد

وتبعثروا على الصليب

فهو الخريطة والجسد

وهو اشتعال الصندليب

لا تأخذوه من الصمام

لا ترسلوه إلى الوظيفة

لا ترسموا دمه وسام

فهو البنفسج فى قذيفة

أى مناجاة وأى مناجاة لأذهب إلى
الأبدية أهر من هذه المناجاة، ألا توحى
هذه المناجاة بأهم مفجوعة تنجاس الناس

وأبدىها القديس المهياً في الدمش للدفن
«كحيت مرأيتها العيون، وتركت قلبى
للصدى... كأنها مناحة خيل الكلى وهى
تودع ابنها موصية الناس وصايا لا يمكن
أن تصدر عن غيرها... ولكن أى اتهام
أنتقل من اتهام الكلى لحاملى الجسد القليل
الشاكاة بمشيئه؛ القائلة لهم:

لا تسرقوه من الأبد
وتعثره على الصليب

أو يصلب ميت؟! نعم. أليس من
الصلب المتجاعة بدمه؟ أليس من الصلب
صنع وسام بدمه؟ أليس من الصلب أن
يودعوا دمه في برك الذكرى؟! ويمدد
الشاعر مثل ندابة: «لا تسرقوه من
السونو».. السونو مهاجر مرتحل فى
طبعه إلف الناس كما يهرب للجاذب؛ وهو
الكريم المضاء الجائد بدمه وهو نصف
إله... بل إله، وهو خريطة اللحم والوطن،
وهو المندليب الصادح؛ وهو البفصج فى
قذيفة، هو.. كل هذا الجمال... أنا من
يدوح عليه؛ لا أنتم يامن تريزون تجارة
بدمه ويظله المشجوب على الصليب؛ يامن
تبصير دمه أو سمة ووظائف.

كنا قد قرأنا المقطع الثانى من
القصيدية والذى يبتدئ بكلمة
«نازلا»:

... نازلا من نحلة الجرح
القديم إلى تفاصيل البلاد

وها نحن نصل إلى مقطع ينشد
الشاعر فيه مبتدئاً بكلمة «صاعداً»:

... صاعداً نحو التمام الحلم
تتخذ التفاصيل الرديئة شكل
كمثرى

تقودنا كلمة «نازلا» ومقطعها الذى
يليهها إلى التضاد للمدروس مع كلمة
«صاعداً» ومقطعها الذى يليها؛ إذ لا
يخفى مافى النزول من «قيمة» سلبية
خاصة إذا ما ربطناها بكلمة «تفاصيل»
وهى الكلمة التى يضيف إليها الشاعر فى
مقطع «صاعداً» كلمة «الرديئة»:

.. صاعداً نحو التمام الحلم
تتخذ التفاصيل الرديئة شكل
كمثرى

وتتفصل البلاد عن المكاتب
والخيول عن الحقائق

إذن كلمة «صاعداً» وجملةا التى
تليها «صاعداً» نحو التمام الحلم؛ ذات
«قيمة» إيجابية فى نفس الشاعر؛ لذا من
الطبعى أن تهر معها قيمة إيجابية
أخرى؛ وأن تتفصل عنها الأشياء والقيم
للرذولة. ففي الصعود ونحو التمام الحلم
تتفصّل الأشياء والأشكال والتفاصيل
للرديئة، وتبين بشاعتها لتأخذ شكل
كمثرى؛ ولماذا كمثرى؟! يقول البحث
الخطيى إن الدائرة أكمل الأشكال
الهندسية، وتبعاً لذلك فالفكرة أجمل
الأشكال الفراغية؛ والجمال التام ينقلب
إلى ضد عندما يشوه. أليست للكمثرى
تشويها فكرة وللدائرة؟ أليست تشويها
للإنسانية والجمال؟ بلى.. فهى بشعة
إذن.

فى هذا المقطع «صاعداً» نحو التمام
الحلم... سيكون هم الشاعر هو تجميع
عناصر الحلم لتتكم وتكمل؛ إذ تشير كلمة
«التمام» إلى أن الحلم مشطى إلى شظايا
متناثرة؛ وبالصعود؛ صعود أحمد كما لو
كان صعود شمس أو معراج براق منظم
للشظايا وتلتهم. وعناصر الحلم على
الأرض مقرونة بتفاصيل رديئة. كما
ساما الشاعر- فلا بد من انفصالها إذن
ليمكن الالتصاق هناك فى الصعود.
فتتفصل البلاد وهى فى صف الجمال
عن المكاتب وهى فى وصف الفج؛ وهل
بنا حاجة لأن نبرهن أن فى انفصال
البلاد عن المكاتب جمال؟ وتنفصل
الخيول عن الحقائق؛ الخيول للسهولة
والصورة الفاتكة؛ فإذا مادجت وارتبطت
بالحقائق ذهبت عنها قيمة الجمال، إنه
الحدين للماضى إذن؛ الماضى الذى كانت
فيه الخيول والفرسان وللصولة على
الأعداء، أما فى زمان اللخل هذا فهى
فهى مسرح لصغار النفوس وللصولة.

وتستمر مكونات وصور الحلم المتفككة
فى التشكّل والتكوين، ويرتقى الشاعر
بالحلم إلى بدء خلق زكوي جديد
لعناصر الطبيعة والبشر، فى هذا الخلق
والتكوين الجديد يمنح أحمد للأشياء
أرواحاً، قنص وتشم وتشعل وتذلل:

للحصى عرق. أقبك صمت هذا
الملح
أعطى خطبة الليمون لليمون
أوقد شمعتى من جرحى
المفتوح للأزهار
والسمك المجفف

فليفتح جرحه!!! أليس في الألم
والتمنحية خلاص كما تقول المسيحية
وأديان أخرى؟ لذا يفتح الشاعر جرحه
الحى ليشعل منه شمعاً منيرة .. وهو هنا
يستدير صورة محورة من قصيدة الشاعر
نفسه، بعيدة عن أحمد الزعتر في الزمن،
إذ يقول في قصيدة «أزهار الدم» مخاطباً
كفر قاسم:

فدعني أسمع صوتي من جرح
توهج.

هناك في القصيدة القديمة قبس
صوتاً، لأنه كان مخلوقاً بلا صوت، كان
مكماً بقعر الحور في أرض الـ ٤٨، بينما
في قصيدة الـ ٧٦ «أحمد الزعتر»، فمن
الجرح المترواح قبس ناراً لشعله الصورة
لحريه. ويزيد الشاعر على معنى الصورة
القديمة معاني جديدة؛ إذ يقبس من
جرحه المفتوح لورا ويسقي به أزهاراً
لتزهر وتتفتح، ورغبة منه في جعل
جرحه أصحبة ورأسمة مقبولة يخطه
مفتوحاً - فوق كل هذا - للسكك
المجفف، أوقد شمعتي من جرحي
المفتوح للأزهار، والسكك المجفف،
ولنهم ما علاقة سكك مجفف بجرح
مفتوح؟ نرسم جرحاً منوراً أعطى لشمعة
نوراً، فأحيهاها، وأعطى الأزهار نسفاً،
فأحيهاها، فهو إذن يعطي السكك المجفف
جريق حياة، فيحييه. بعد مثل هذا
أصحية، ألا يتعرق الحمص ريحياً؟ ألا
يصبح للحمص مرآة ينظر فيها إلى نفسه
حياً متلباً صورته عاشقاً لها؟! للحمص
عرق ومرآة، ألا يلين قلب قاسي ويرف
رفة المحقق والرفقة؟ إنه فيض من نور
يشمر الأشياء والكائنات فيدخلها مع

حيز الوجود، والذي يتمنى الشاعر أن
يتحقق في الواقع؛ هو حلم الشاعر/ أحمد
بالخير والجمال والكرامة والوطن.. وكل
القيم الجميلة المرتبطة بمشروع الشاعر
ورؤاه للأرض المصنعة والإنسان المكمل
والشاعر يظهر رغبته الجامعة في إظهار
حلمه تحت شمس ظهيرة ساطعة، وآية
الإظهار لهذا الحلم هي للصعود؛ صعود
الشاعر أحمد، كما لو كان صعوداً لشمس
فاضحة للأشكال الرديئة، صعوداً ملئاً
لعناصر الحلم.

هذا البراق للشعري، في صعوده مرّ
بتفاصيل سفريرة تافهة وسبها سباباً
مقدحاً مشبهاً لهاها بالكثيرى. ورأى
للفيول تود إلى طبيعتها ساكنة سباقات
المراندة والفرجة؛ وأما كما يجب أن
يراه خيولاً مهيدة للصولة للفاكتة، ورأى
للحمص يلحق به في هبة للخير والجمال؛
فيشق مثله ويحب مثله ويتعرق. وأعطى
الليمون لون العاشقين لحظة تفجوه سورة
العاطفة. البراق يصعد... ويصعد...
وسلوى بعد حين أنه سيصل ببراقه إلى
سماله الأولى، ولا يجاوزها إلى سمالات
أخرى، مكرساً لانتصاه لهذه السماء
الأولى، لكن هذا حديث سابق لأوانه؛
قلند...

لعل أحمد وهو يصعد ببراقه نحو
حلمه، شعر أن الحلم كى يتحقق ويتشكل
لا بد له من ثمن؛ وربما شك أحمد كما
شك الذين، سعد قبله بحقيقة الحلم، وهياً
له شك أن الدرب ليس مداراً بما يكفى،
وربما حسب حساب التكتيب والإنكار .
ما للثمن إذن؟ وما للمراد ليختار درب
الصعود؟ ما المطلوب لكي يصعد؟

للحمص عرق ومرآة وللمخطاب قلب يمامة

حلم من نكف، تجمع الكنف سيوصلنا
إلى رغبة الشاعر المدفونة في الحلم.
أليس من مكونات الحلم - حسب فرويد
وحسب ابن سيرين - الرغبة؛! الشاعر
يؤمن للحمص فيجعل له روحاً وعرقاً.
أيتعرق الحمص؟ هذا ما فعله للشاعر
باسقاط رغبته في أن تحل روح أحمد
وتتوحد في الجمادات فيتحرق الحمص.
يقول الشاعر: للحمص عرق، ويقول:
أقبل صمت هذا الملح؛ يفضح اسم
الإشارة، وهذا شيئاً محدداً ومعرفاً باسم
الإشارة. فما هو؟ ألم يسط الشاعر/ أحمد
للحمص روحاً وجعله يتعرق؟ والعرق
ملح، ولنتذكر أن الصامت الأول له في
هذه القصيدة/ الملحمة على الرغم من
أنه المعنى بها هو لصعد، فمن صمت
أحمد ومن ملح العرق للثمن من الحمص
نحت الشاعر الصورة «أقبل صمت هذا
الملح». ونمضى مع الروح التي تتوحد
بالطبيعة روح أحمد:

أعطى خطبة الليمون لليمون

كلمة خطبة في القاموس «لون كدر
مشرب حمرة في سفره». ولنتذكر ولع
محمود درويش بالألوان - هو إذن من
يعطى لليمون لونه. ولئى لون؟ لون
مشرب بحمرة على سفره. ألا تذكرنا
الحمرة على الصفرة بتوحد الوجه في
اندفاعه العاطفة. هو إذن - الشاعر/ أحمد
- مانح لليمون لونه وجاعله يحس ويشعر
ويحمر وقد دخلته العاطفة العاصنة.

هذا الحلم الذى يجعل رغبة للشاعر
في أن تكون عناصره قابلة للخروج إلى

الشاعر/أحمد في ملكوت اللآله، فتحس الجمادات بالجمال. وقلب للحطاب الذي أثقت يده القاسية الخشنة قطع للبيت والشجر والذي له قلب من صخر جلد ألا يغار من حصي يثقله فيض للور فيترق ويقننى مرأة؟ أنيس من الأجدر بالحطاب وهو إنسان على أى حال أن يصبح له قلب يمامة؟ ولالحطاب قلب يمامة. واليمامة حمامة برية يسميها المراقبون «فخيتة» ويشبهون مشيتها بمشية المرأة المتناسقة الأعضاء الفاتكة الجسد؛ ليحيلا الشاعر بعد هذا المقطع مباشرة إلى ذكر المرأة في حلمه الذي لا يزال متواصلا. إذا ما أمعنا للنظر في السقطع السابق، فإننا نشعر بأن ظل المرأة قادم؛ فالشاعر صبر لنا حصي يقننى مرأة لينظر إلى نفسه؛ والمرأة أداة سحرية للنظر في المجهول أو ببساطة للنظر في وجه المشرق، كما صور لنا شجرة موقدة؛ وأزهارا تنفتح؛ وبمكنا محفلا بحيا؛ وأخيرا قلب يمامة راعشا يحيلنا إلى المرأة ومشيها:

أنسائه أحيانا لينسانى رجال
الأمن

يا امرأتى الجميلة تقطعين
القلب والبصل الطرى وتذهبين
إلى البنفسج

فاذكرنى قبل أن أنسى دى

نلاحظ أن للفصل «ذهب» له في منطق القصيدة مسار وجهته نحو معنى أو شيء جميل، وخلق، وخير في عرف الشاعر، فإذا ما استيقنا وقلنا منصفات تأتي بعد مقلنا هذا، قرأنا صورا وتمايير كثيرة توضح هذا المعنى:

«فاذهب بعيدا في القمام أو
الزراعة،

«واذهب إلى نوى الموحد في
حصارك،

«فاذهب في الزحام، للنصاب
بالوطن البسيط وباحتمال
الناسمين،

«سنذهب في الحصار حتى
نهايات العواصم،

«فاذهب بعيدا في دمي؛ واذهب
بعيدا في الطحين،

«واذهب عميقا في دمي، اذهب
خواتم، واذهب عميقا في دمي
اذهب سلالم،

«سنذهب في الحصار، حتى
وصيف الخبز والأمواج،

إن زن فالمرأة، وبغل الذي تقطعه، وهو للذهاب إلى البنفسج تسير في درب جميل وخلق «يا امرأتى الجميلة تقطعين القلب والبصل الطرى وتذهبين إلى البنفسج». فماذا تفعل امرأته التي قفلت قلبه، إذ تصل إلى أرض البنفسج؟ - وسم البنفسج حسب القاموس يشلى المحذور، ويوم نوما لذيذا لطيفا - ستكوى المرأة هناك، مسندة رأسها بكفها، ناصئة، تلم بمن يأتى ليأخذها أو ينجبها. ألا ينجم هذا مع صفات المرأة، وهى البطالة المقلقة بالجمال والتزيين، ونقص الفاعلية، والانتظار.

وللأرض شبه بالمرأة فهى عاطلة، ومملترة، غير فعالة، وتحدر؛ لكليهما

الأرض، والمرأة طليخة تروض للساي في جسديهما وروحيهما، هي طليخة الإنتاج، وتغذية المزروع والحدو عليه. والمرأة هنا هي المحبوبة جسدا وروحا، وأبعد من هذا هي الاثنان. هي المزيج: المرأة/الأرض. والشاعر/أحمد يناجي الحصر الموثق للمرأة/الأرض معتذرا عن قصوره وهو الرجل «الفاعل» الذي تنكطره حبيبته؛ بقوله «أنسائه أحيانا» لينسانى رجال الأمن، لأنهم هم الحاجز الساتع لاكتمال الحلم؛ انشاصر هنا دفن في القول عند القول؛ هو لا يفسى حبيبته؛ إذ هو إلا شعور بالمرأة والتقصير تجاه المرأة/الأرض، على الرغم من سكانها فيه وبه. أنيس هو من جعل أو رأى الحصى يتسرق؟ أنيس هو من رأى أو جعل قلب الحطاب يرتجف كقلب يمامة؟ أنيس هو من قبل صمت الصبح؟ قبل ينسى من له رضى كهذه الرؤى؟ إن هو إلا دخول السياسة على الشعر بظل ثقيل؛ ومن له الشعر مطواع؛ هو وحده قادر على رمى جملة نقال في الشارع عن رجال الأمن إلى جذب جمل شعورية، فتحملها هذه وتخفف من ثقلها الممقوت. إنه لا يفسى وإنما يجرى الصند على لسانه ليذكر به. وخوف الشاعر/أحمد من أن ينسى يديه «فاذكرنى قبل أن أنسى دى» هو خوف من أن يعجز عن أخذ امرأته، وأن يعجز عن حرث الأرض. فاليدخان رمز العمل والفاعلية، فاعلية للرجل الذكر، المتقدم، العارث، الأزارع.

شريط اللحم مازال يمر مكثقا
بمكوناته وسروره للملاحة:

وصاعدا نحو التكام الحلم

تتكشف المقاعد تحت أشجارى
وظلك ...

يختفى المستلقون على جراحك
كالذباب الموسمى

ويختفى المتفرجون على
جراحك

فاذكرنى قبل أن أنسى يدى !
وللمراشات اجتهادى

والصفور رسالتى فى الأرض
لا طروادة بيتى
ولا مسادة وقتى

ها هو الحلم يظهر، كأنه رغبائب
أقرب إلى الواقع من حلم منام. هو
المعشروع / الحلم . هو المخطط الذى
يعنى الشاعر أن يتحقق، ويفتح هذا
الاستنتاج، ويظهره إلى مجال القبض
عليه دخول المساسة على الخط.

بات وإيضاحاً علينا، توجد الشاعر
بمتوحده أحمد، وصار مطوماً لدينا أن
الصوت فى جُل القصيدة لواحد هو
الشاعر أحمد ، حتى لو قسم للصوت
الواحد إلى صوت وصداه، وهذا مفهوم
بسبب قدرة الشاعر وأمانته فى التوحد
بأحمد، فإذا ما انتقل نحن الشاعر إلى
المرأة والأرض، هل باستطاعته للتوحد
معهما؟ وهل يرغب. أى الشاعر-
بالتوحد بهما؟! سبرهن أن لا!

رغم حب الشاعر للمرأة/الأرض،
ورغم اجتهداه فى إخفاء الفارق الفاضح
بين المستوى العالى فى الحب والمناجاة
والرثاء. وبالتوحد بأحمد، وبين المستوى
الأخر فى خطابه ومحاولاته للدخول

والدأثير وإنقاذ المرأة/الأرض . بداعة
نساء: هل يستطيع رجل للتوحد المرأة
وبالتالى بأرض، إلا فى الكلمات للشكايه
لرجل الدين المسيحي وهو يبارك زوجين
فى طقس الزواج؟! ولنضع فارقاً بين
كلمة التوحد التى تعنى الاندماج فى كل
واحد، وبين الاتحاد لشكلين مختلفين؛
فالإنسان عندما رفع رأسه إلى السماء
محاولاً فهم الطبيعة، والتفكر فى الكون؛
لنعدى إلى الأديان، وجعل لفظ الجلالة
«الله» لفظاً متكرراً - من للكسرة -
فالمسيحية يظنون ويتوحدون بآله مذكر فى
اللغة ... وانبعث الأنبياء ذكوراً.. وما
طمعت امرأة إلى النبوة إلا وظفت. إذن
رغم الحب ورغم أن للشاعر خلف من
متابع يديه للكلين بهما - وهو الفارس وفق
مطلق القصيدة - سيعمل على خطف
المرأة/الأرض من الغول المتمسك بهما..
رغم كل هذا ظلت المرأة/الأرض
المحبوبة؛ متخفية، عاطلة؛ تنظر
الشاعر/أحمد ليحلم وأيقن من خلال
حلمه فروسيته المتوقفة، ولا يظن الشاعر
إلى جعلها تصعد معه. لاحظ
الشاعر/أحمد من يصعد مطلاً من فوق
على جراحها ؛ رحلة السمو هذه ليست
المرأة/الأرض؛ بل هى الذكر/الرجل :
«الشاعر/أحمد» ..

الأشجار؛ حتى الأشجار وهى فى
عائديتها تابعة للأرض استبقها الشاعر
منها (ووصاعداً نحو اللام العلم . تنكشف
المقاعد تحت أشجارى وظلك.. أخذ
الأشجار للورقة للظلال، المتحركة،
المتحركة، الساكنة ، المنتظرة من يظف
ثمرها ويعتلى بها... باختصار الأشجار
العملاقة للمرأة/الأرض فى كل صفاتها

ومعانيها يسلبها الشاعر ويجعلها له،
بتعسف ومشروعية ثقافتنا المراكمة منذ
قصر للتاريخ؛ ويهزى المرأة/الأرض أن
لها هى أيضاً بعض المشاركة؛ فالمقاعد
تتكشف تحت الأشجار التى سلبها وأخذها
له!!! وتحت «ذلك» أيضاً!! مخاطباً
الأرض؛ هذه هى كلمة التفريه الوحيدة
للمرأة/الأرض المغتصبة، وبألها من
تعزية ذكورية متعطفة!! فى بوادى بلاد
النشام مازال الناس يقولون عن شبان
عائلة أظفروا ، فنجحوا، وصاروا ببناء
وجهاء فبمثل أم مدبرة، إنهم بداحس
أهمهم، صاروا!!! أى أنهم لا يريدون للمرأة
حضوراً مادياً ، فهم لا يوافقون صلتهم
أهمهم .. ما يفهمونه وما يريدونه حضوراً
للمرأة بالأثر والحس ولا ينعدي . هذا .
وقل مثل ذلك عن الأرض ؛ معلوم أن
البدو أقل ارتباطاً بالأرض ، وبما يلاحظ
أن العرب مازالوا يسبون حضارتهم على
وجه العموم إلى أصل بدوى، متجذبين
نسباً يؤمن أن العرب ورثة شرعيون
للحضارات السومرية والبابلية والكنعانية
والآشورية والفراعونية، وحضارة سبأ
وحضرموت...

يخيل إلينا أن كلمة «ذلك» التى منحها
الشاعر للمرأة/الأرض مشفقاً، أوحى بها
كلمة «أشجارى» ، إذ من الممكن أن
الشاعر لفظ كلمة «أشجارى» ففقرت إلى
نقده ظلال الأشجار!!

وبما الظل إلا الأثر الذى تطرحه
الأشياء المعرضة لمبع ضوء. حتى هذا
الذى منحته الشاعر مفضل
للمرأة/الأرض وتعنى الظل، متكون من
فعالية ليست للمرأة/الأرض، بل هى من

فعل منبع نور، وسرى بعد قليل صعود
الشاعر إلى منابع النور تاركاً
المرأة/ الأرض العمة وتلقى الرسائل.

نعود إلى صور الحلم .. إذ يصعد
الشاعر / أحمد في معارجه نحو السماء
تصاعداً المقاعد ، مقاعد للجاس المكثفين
بجلسة استرخاء على مقاعد يفصح
تفاهتها وتناهيها إلى الصغر صعوده
المواصل، ويختفى المتعشرون على
جراح المرأة/ الأرض، كالندجاء للار من
ظل حدة تصعد في السماء مقلية ظلاً
يحوم حول مرتع هذا الدجاج !! وزيادة
في المتعثر يشبهه الشاعر بظباب يرشف
من جراحها، موحياً بتضاد بشع، بين
جرح لمحبوبة مقدسة ، وبين ظباب يلطع
ويخرج على ذاك الجرح؛ بين قدس
يصلى له، وبين ظباب يدنس القدس ..
فانظر... زيادة على تكامة الخباب
وإثارة في النفس القرف له من الحفارة
والدناءة قذرة على خرق قدس مقدس !!
يختفى المتسلقون على جراحه
كساذباب الموسمي ، ويختفى
المتفرجون على جراحه .

وبعد هذا، ومرة أخرى يمدد الشاعر
القول: «فأذكر بيتي قبل أن أنسى
يدي» كأن في نفس الشاعر/ أحمد
هاجساً يخفيه من احتمال العجز عن
الفعل وهو ما يعنى نقصاً في الذكورة ،
ونقصاً في الرجولة . ولاستبعاد احتمال
مثل هذا، يصعد الشاعر أحاسيسه
ومشاعره ليدخل في جو صوفي فيه
الإلحاح والمعاندة، كما لو كان منظره
للاحتراق في منابع النور:

وللفراشات اجتهادي

بماذا تجتهد الفراشات؟ ألا تجتهد
رائحة غادية لاحتراق في منبع للنور؟
لطبيعة فيها تظل معاندة على الغاء
والموت عنده. والشاعر يقطب مفهومه،
للمسورة التي تعودنا عليها متقصداً ؛
ليبلغنا شدة معانته في الوصول إلى
الغمام للحلم ؛ وإلى منبع النور؛ فهو من
يعطى للفراشات اجتهداها وعدادها
للاحتراق في النور ، وليس هو من يتشبه
بها ويعاند ؛ «للفراشات اجتهادي» .

للنور في هذه القصيدة هاجس يلح
على الشاعر بسبب إحساسه بالظلمة
والعنة المعاكسة لمشروعه/ الحلم ، فهو
يقول عن أحمد:

«وهو اندلاع ظهيرة حاسم في
يوم حرية»

ويقول على لسان أحمد:

«أنا حدود النار...»

ويقول عن أحمد:

«وقل وجهك غامضاً مثل
الظهيرة» .

ويقول عنه:

«وهو يوم الشمس والذئبق»
ريخاطبه:

«يا أيها الولد الموزع بين
نافتين...»

ومن النافذة يأتي الضوء . ويقول
عنه:

«وهو اشتعال العندليب»

ويقول على لسانه:

«أوقد شععتي من جرحي...»

ترجى منابع النور التي يمدد الشاعر
الوصول إليها ، بالقيمة، الموزقة له في كل
قصيدته؛ هذه القيمة المقدسة، هي التي
تجعله يصنع من أفكاره ؛ وبالتالي من
«أحمد، إلهاً» أو في منزلة الآلهة؛ إذ من له
قدرة الإبداع على أن الصخور من نقطة
رسائله إلى الأرض سوى إلهاً؛ «والصخور
رسائل في الأرض» . إنها الرسائل الأكثر
ثباتاً ورسوخاً . أمذاك أصلب وأكثر ثباتاً
من صخور ذاهية في الأرض ؟!!!! يوحى
لنا استعمال التكليف؛ الجار والمجرور «في
الأرض» بحركة ذاهية عميقاً في
الأرض، وفي الحركة الضد للصعود في
السماء؛ المركتان تغعلان في عنصرين
مهمين في القصيدة؛ الأرض/ والسماء؛
الأولى وطاء والذاهية غطاء ، وما الحلم
الذي يحمله الشاعر/ أحمد إلا صعوداً في
السماء ولكن .. من أجل تخلص
الأرض .

لا طروادة بيتي

ولا مسادة وقتي

بهذا يفتتح الشاعر خطاباً سياسياً .
ورغم تكرار كلمة «أصعد...» في المقطع
التالي، وهي الكلمة المؤشرة إلى استمرار
المشروع / الحلم، المرحية بأن الصعود
متواصل ، فإننا نسرى أنفسنا تكاد نلامس
الأرض وعناصرها. الجملة «لا طروادة
بيتى ولا مسادة وقتي» تصلحان للرواية
بيان للناي في ظل مولزين قوى مائلة
بكلها لصالح محاصري تل الزعتر. كلمة
بيتى هنا تشير إلى وطن محاصر وقابل
للسقوط؛ وتل الزعتر بيت أو بيوت
حوصرت وأسقطت، وبعد السقوط بأشهر
كتب الشاعر قصيدته. وكلمة وقتي تشير

إلى زمن للشاعر؛ زمن لبدان الحرب؛
زمن كتابية القصيدة .. قول: نل الزعتر
ليس بطروادة؛ طروادة التي أسقطت بعد
حصار طويل ومن قبل عدو خارجي؛
غدرًا؛ بلا اقتحام، وبحيلة إخفاء
المقاتلين في جوف حصان خشبي، أما
المحاصرون لئلا الزعتر لهم الجلد ذاته،
وبأيديهم أسلحة تقتل وتدمر من بعد، ولا
يلزمهم حصان العيلة هذا. ولا زعمي،
زمن مسادة^(٢) القلعة اليهودية التي يزعم
اليهود أن حمايتها قاتلوا الرومان دفاعًا
عنها حتى آخر واحد فيهم، وقد ربطوا
أنفسهم وعقلوا ركبهم ليدلفوا حتى
الموت؛ مرة أخرى زمن نل الزعتر ليس
زمن مسادة؛ إلا ما من مقاتل عدو نراه
وجهًا لوجه؛ لو كنا نراهم لمقاتلًا ركبنا
أيضًا وندفعنا حتى الموت؛ هكذا يقول
أحمد. ندخل الآن إلى متن البيان
السياسي بعد أن قرأنا عنوانه، هذا البيان
الذي تظن أن الشاعر كتبه في لحظة
حسابات سياسية ومن موقع الشاعر
المرائن للمجازف:

وأصعد من جفاف الخبز والماء
المصادر

ومن حصان ضاع في درب
المطار

ومن هواء البحر أصعد

من شظايا أدمت جسد

وأصعد من عيون القادمين إلى
غروب السهل

أصعد من صناديق الخضار

وقوة الأشياء أصعد

أنتمى اسمائي الأولى والفقراء
في كل الأزقة يتشدون

صامدون

وصامدون

وصامدون

الآن نصل إلى مرحلة في تفكير
الشاعر؛ فيها تعداد للعناصر التي يريد
الشاعر أن تلائمه في تحقيق
المشروع/الحلم، هذه العناصر؛ التي منها
والجامدة؛ روحًا للمساعدة في تحقيق
المشروع/الحلم، فهو يحدد خوفًا جافًا وماء
مصادرًا، حصانًا ضائعًا، هواء بحر،
وشظايا مدمنة على جروح جسده/جسد
أحمد، وعيونًا لقادمين إلى غروب
السهل، وصناديق خضار، وقرقاء أزقة.
فمن جفاف خبز وارتباطه بماء مصادر؛
يطلع . من قوت قرقاء يطلع. وهل يأكل
للخبز اليابس إلا القرقاء؟ وللخبز اليابس
خبز نشف مؤذ؛ لذا يتداعى إلى ذهن
لشاعر أن سبب يباس الخبز مصادر
المياه، وفي هذا إحالة مبطنة إلى
مصادرة لليهود لمصادر المياه .. من
حصان ضاع في درب المطار؛ يصعد .
لا يخفى ما يرمز إليه الحصان من النبل
والقناعة والرجولة...، هذا الحصان
المرمّز لكل هذه القيم، ويراد حمله إلى
المطار . ولماذا المطار؟

أليس المطار نقطة انطلاق نحو سفر
بمعنى لا تتحقق تلك القيم التي يرمز
إليها؟ وفي التعبير عن هذه الحال
تستلحق . قياسًا على غلصم البيان - أن
لحصان لتفتد في درب المطار.

أرفض الحصان المبر للبعد فهرب؟

أصنع الحصان لأن الزمن زمن ضياع؟
أم أنه ضاع لأن الأحصنة أسمى من أن
تركب طائرة؟

ومن هواء البحر أصعد، إذا عدنا
إلى الآية القرآنية، وجعلنا من الماء
كل شيء حي، وإلى آيات متعددة فيها
سوق سحب إلى أرض موات يحييها
المطر فتتفلق نبتًا وحيوة، وقلنا إن أصل
السحاب بخار ماء يصعد من بحر واسع
تحت شمس ساطعة، ثم يتركب وينكث
محمولًا مساقًا بالهواء/الريح، لقبضنا
على المعنى الكامن في قول الشاعر
«ومن هواء البحر أصعد»، يريد
الشاعر أن صعوده/صعود أحمد مماثل
في خبره وجعله ومعناه لصعود هواء
البحر المشبع بالبخار الهائل فيما بعد
خبرًا ونبتًا. ويواصل الشاعر التعداد الذي
يريد، موظفًا الأشياء والكائنات من أجل
الصعود المقدس الطائر في الأملية^(١)؛
يقول: «من شظايا أدمت جسد،
أصعد... . بالقرية؛ أتمن الشظايا»

يدمن الإنسان على المخدرات . فقل
ماذا تدمن الشظايا للقاتلة؟ حتى من هذه
انكسر الحديدية الجارحة لجسده؛ من هذه
للشظايا التي أصابها روحًا وجعلها تعود
بل وتدمن الانفاس في جسده؛ حتى من
هذه يجد الشاعر ملكًا للتصعد نحو
المشروع/الحلم، وفي هذه الصورة تتكرر
بالصورة التي رسمها «المتنبى» متفجعًا
على نفسه عندما تكسرت الاتصال على
للصالح في جسده .

«وأصعد من عيون القادمين
إلى غروب السهل» بدامة؛ تغز إلى
أذناننا الصفة الذبيلة للعين، فالعين تدمر

أحمد الزعتر

الحياة المريرة السنوية بالشهادة. للمرئية
الدالية شكل التذكر، كما لو كان الشاعر
يكتب عن أحمد الشهيد وفي ذهنه ألا
يطن شهادته إلا في نهاية القصيدة، وفي
ذهنه أيضاً بعض فذات المشرق/ العلم
التي يريد ألا يفسقه منها شيء دون
تسجيل، فالشاعر يتابع بمزيج مؤلف من
تذكر وبراء وتفجع على من كان ظله
يظل بلائاً وإسمة، متفاجئاً بالنهاية
للمساوية المتوقعة/ وغير المتوقعة،
مفجوعاً بتشجع منكسر الأحلام إلى تذكر
فائدته الأولى تكبير الساسة. إذ راح
الشاعر يجتر كلاماً سياسياً من البيان
للقومي:

كان المخيم جسم أحمد

كانت دمشق جفون أحمد

كان الحجاز ظلال أحمد

صار الحصار مرور أحمد فوق

أفئدة الملايين الأسيرة

صار الحصار هجوم أحمد

والبحر طغفته الأخيرة!

هذا الإله الأرض، أحمد، المتوحد
ب عناصر الطبيعة والجغرافيا... هذا الإله -
أحمد - كان جسده هو السيف، وكان جفنه
جبل دمشق، قاسيون. قاسيون الذي
توحى لإطلاقته بهجن يجرس العين؛
والعين دمشق، وهي عين أحمد، وكانت
ظلاله هي الحجاز؛ وهي البلاد التي لا
ظل لها!!! أعطى للشاعر للأماكن
الثلاثة: المخيم؛ دمشق؛ والحجاز ما
ينقصها من جسم أحمد.

فالمخيم غير الثابت المبني على
أرض سواب؛ أرض معادة، يصليها

كبير غنى. بينما تحلوا صناديق الخضار
إلى عالم محدود ضعيف، وهذه سمة من
سمات شعر محمود درويش؛ فهو يجمع
جنباً إلى جنب الهائل والصغير، الجليل
والضئيل، الرثع والسمن في القبح...
يجمعها في صورة واحدة؛ ليحتال على
جعل الصورة متناقضة متجاذلة حيوية
ومتحركة. وقد تكون صناديق الخضار
جامعاً إلى ذهن الشاعر من ذكرى بعيدة
شهد فيها قاطني لغور يكسبون صناديق
للخضار.

يخدم الشاعر بيانه بتصريح، هو
تصنيف حاصل وخاتمة منطقية لبيان من
هذا النوع: أنتسمى لسماي الأولى
وللفقراء في كل الأزقة، يتشدون
، صامدون، وصامدون،
وصامدون،، فهو المعنى براقه، متجولا
في سماء الناس، يتنقى أولئك الذين
أراهم معه لاكتمال حلمه وتحقيق
مشروعه، رافضاً أن يتجاوزهم إلى
غيرهم، لاجماً براقه أن يصمد إلى
سموات لا تحويهم، مكثفاً بسمائه
الأولى؛ سماء الفقراء. ألهمت السموات
طباقة؟! ليس الفقراء هم الطبقة السفلى؟!
وهم من رغب الشاعر في مشروعه/ العلم
أن يرأهم يتشدون، صامدون
وصامدون... لأننا نعرف أن تل الزعتر
سقة، ولأن القصيدة معزونة باسم أحمد
للزعتر، ولأننا نعرف أن الشاعر كتب
القصيدة بعد سقوط تل الزعتر وتدميره؛
لذلك نفهم الروح للمساوية التي تحببت
بها القصيدة، ونفهم كذلك مجموعة
المرأى السبوتوة في نسيج
القصيدة/للحكمة، تلك المرأى التي
يوزعها الشاعر باضطراب هو اضطراب

من أنبل الأعضاء. ترد كلمة «عيون»،
ثلاث مرات في القصيدة وهي بسنيغة
الجمع، ولم ترد... ولا مرة واحدة بصيغة
المفرد؛ وترتبط كلمة «عيون» في الحالات
الثلاث بمواقف جليلة:

«كثبت مراثيها العيون، وتركت
قلبي للصدى،

ويا خسر كل الريح، يا أسبوع
سكر، يا اسم العيون

ويا رهامي الصدى، يا أحمد
المولود من حجر وزعتر،

ثم الموقف الجليل الذي أمامنا:

«وأصعد من عيون القادمين
إلى غروب السهل،.

إلى ارتباط العيون بالموقف الجليل،
وبحركة الصعود التي اختارها الشاعر
للإيحاء بالقافية والإيجابية؛ تأتي إضافة
هؤلاء القادمين إلى غروب السهل
لحتمش المشهد لحدث جال متوقع،
وتوحى كلمة «القادمين» بالحركة؛ حركة
جمع يتقدم، ولأن المرارة تنقسم لسان
الشاعر يربطها بكلمة «غروب»؛ والغروب
نهاية لشيء، فغروب الشمس نهاية
النهار؛ إلا إذا كان الغروب تكرر لحدث؛
فيصبح الغروب أملاً في شروق آخر؛ أو
خلاًصاً من يوم طويل ثقيل، فإذا ما غاب
السهل جاء الجبل؛ جاء النور، وجاء
الصخب؛ بل بدأ الجدد... وهذه واحدة من
زغائب الحلم؛ فالشاعر يخمن أن يبدأ
الجد.

«أصعد من صناديق الخضار،
وقوة الأشياء أصعد، تحلوا قوة
الأشياء، إلى قوة الطبيعة؛ إلى عالم واسع

الشاعر جسماً راسخاً هو جسم أحمد الذي ما كانت السخور إلا بعض رسائله في لأرض ، كما رأينا. أليس هذا ما ينقص المخيم؟ أليس ما ينقص الدباب والريوخ لا سكن يهوى على أرض محسرة؟ لا يعطى دمشق جفوناً، كي لا تبتنى كالسك بلا جفون؛ يرتك في الماء ولا يقدر على المغامرة، أو يعطى دمشق الجفون الحارسة والأمن، ألا يقال: الجفن حارس العين؟ يعطى الحجاز المكشوف بشمس سفرى التي لا تترك نبتاً وحياة وظلا ظليلاً بعد أن كان أحمد كل هذا، وأعطى كل هذا؛ يأتي الحصار، فيتحول أحمد إلى طيف أثري يمر سرّاً إلى قلوب الملايين الأسيرة، صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين الأسيرة.

لاحظ المفارقة بين التجسّد المضمخ لأحمد إلى حد التوحد مع جغرافيا كبيرة، وبين مرور أحمد للسرى إلى قلوب في الصدور وانسراجه خلسة إلى الأسارى. نعم خلسة أليسوا سجناء؟ وهل يستطيع أحد المرور إلى سجناء إلا في غفلة الحراس؟ أو في حركة السحر بطش عيون الحراس بمعنى معزّم عليه وهو ما لا ينعله إلا الساحر/الإله أحمد.

فما الآتي:

صار الحصار هجوم أحمد

والبحر طلقته الأخيرة

من المحاصر؟ من يهر إلى أفئدة الملايين الأسيرة؟ أم محاصره؟ صار الحصار هجوم أحمد والبحر طلقته الأخيرة، إذن من يمتلك كل هذا السحر هو الذي صير للبحر طلقه أخيرة!!

بين إله يتجسد ويتوحد بالجغرافيا والطبيعة، وبين حصار محكم، إحصاء بنصف ذلك الإله .. هذا ما يخلق الشاعر ويجعله مضطرب، فلا يجد إلا أن يصعد الإله/الضعيف إلى إله قادر على إعادة خلق البحر وصنعه على شكل طلقه!! تقول الفيزياء الحديثة إن بداية الذرة لو انهضت؛ أي لو ألغيت المسافة الفاصلة بين الذرة والإلكترونات الدائرة حولها في تلك بعدد جداً عنها - بمقاييس الذرة طبعاً - لأمكن أن يكون حجم الكرة الأرضية بحجم بيضة صغيرة؛ ولكن ثقيلة جداً، ويتحول البعض للقيامه انهداماً للذرات وتجمعاً للكون في حجم سنير... ثم يتكرر مرة أخرى، والشاعر يعطى أحمد/الإله، بعد أن مزقه نصف هذا الإله، القدرة على صنع البحر مرة أخرى، هو يريد إذن قيامه بصنعها أحمد؛ قيامه بتحصن محاسريه. توحى كلمة «الأخير» في «والبحر طلقته الأخيرة» بأن ثمة نهاية مهولة، أو قيامه تقوم؛ ليكون البحر طلقه أخيرة لهذا الإله/المتوحد والمتجسد في الطبيعة . ويوحى تكرار التركيب اللغوي في: كان المخيم جسم أحمد، كانت دمشق جفون أحمد، كان الحجاز ظلال أحمد؛ كان .. كان كان. ثم ماذا صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين الأسيرة ، صار الحصار هجوم أحمد، وصار البحر طلقته الأخيرة . صار صار . هذه التركيب المتكررة توحى وتصلى للتمتلي الإيقاع النفسى والحركى لنادب يندب من كان وكان وكان ثم صار وصار وصار.

قرأنا في المقامع السابقة من القصيدة، صوراً وكلمات ترمز إلى أن

ذهن للشاعر كان مشغولاً بلم كل مقدس وتفره تحت أقدام أحمد، وجمع كل عظيم وكبير وجعله تابعاً لمنظمة أحمد، وبقلب كل الجمال وإشهار جمال أحمد .

أما الآن فسقرأ كلمات (صوراً) منثورة في نسج المقطع التالي تدل على أن للشاعر يقرب من إعلان استشهاد أحمد؛ ولا يريد فوت هذا الاستشهاد دون تسجيل نهائى لمشروعه/الحلم الذى يقرب في هذا المقطع من أن يكون مشروعاً سياسياً عادياً مخلقاً بهدية من شعر رفيع المستوى؛ للمشروع الذى وحد الشاعر وأحمد في واحد؛ له الحلم ذاته والمشروع ذاته، وسلاحظ في هذا المقطع افتراضاً بيناً بين صوت الشاعر وصوت أحمد؛ بعد أن راقبنا في مقاطع سابقة توجعنا التام في أغب الأحياء، وما افتراق الصوتين وسماح التملقي صوتاً للشاعر عالى الذبابة مثل صوت حار يسير في ظلمة برية موحشة؛ إلا لأن الصوت يقرب مفرقاً بين الشاعر وأحمد الشاعر الباقي على قيد الحياة، وأحمد الذاهب إلى الموت/الشهادة؛ فإذنا راقبنا تأثيرات اقتراب موت أحمد في الشاعر، فإننا نراه - أى الشاعر - يعطى جد أحمد شكل حياة ويلبسها كل فلاح تآ لإلغاء العواصم، ونراه يوضح أكثر فيوطن على لسان أحمد الموشك على النهاية أن جسده يبان للقادمين من التردد والملاحم لإنهاء المرحلة، وعلى لسان أحمد أيضاً يجعل من يده تحيات وقبلة. لتفجير المرحلة.

ويخاطبه قائلاً «يا أيها الجسد المفرج بالسفوح والشموخ المبقلة، لاحظ كلمتى، جسد، ومفرج،

أسماء الزعماء

الموحيتين بالجرح الناضح دماً كثيراً
تهبته لإعلان استشهاد أحمد، ويخاطبه
: «يا أيها الجسد الذى يتزوج
الأمواج فوق المقصلة، لاحظ أيضاً
كلمتى «جسد» والمقصلة، اللتين لا
يخفى ما تتبأن به.

ها هو الشاعر يوزع جسد أحمد على
من يراهم أهلاً لتقبل اللحلة/الأمانة؛
متجعلاً خروفاً للإيحاء أن استشهاد أحمد،
هو كأي استشهاد: رجل يموت من أجل
فكرة أو وطن ... للشاعر بريد لهذا
الاستشهاد احتفالاً غير مسبوق؛ يتوزع
فيه الموهلون الجسد المقدس، ليرتدوا
«اللامات» التى ردها أحمد؛ «لامات»
يريدها الشاعر أن تظلم بوسم لا يحى
فى عقل وقلوب الموهلين:

يا خصر كل الريح

يا أسبوع سكر

يا اسم العيون ويا رخامى
الصدى

يا أحمد المولود من حجر
وزعتر

سكول : لا

سكول : لا

جلدى عبادة كل فلاح سيأتى
من حقول التبع

كمى يلقى العواصم

وتقول : لا

جسدى بيان القادمين من
الصناعات الخفيفة

والتردد .. والملاحم

نحو افتتاح المرحلة

وتقول : لا

ويدي نحيات الزهور وقنبلة

مرفوعة كالواجب اليومى ضد
المرحلة

وتقول : لا

يا أيها الجسد المفرج بالسفوح

وبالشמוש المقبلة

وتقول : لا

يا أيها الجسد الذى يتزوج
الأمواج

فوق المقصلة

وتقول : لا

وتقول : لا

وتقول : لا

عندنا إشكالية فى فهم الصور التالية.

«يا خصر كل الريح» .. «يا

أسبوع سكر» .. «يا اسم العيون ويا

رخامى الصدى يا أحمد المولود

من حجر وزعتر» .. فلندارل الإحالة.

«يا خصر كل الريح» : هل انساق

لشاعر وراء الصورة اللغائية للغامضة

أولاً ؟ أم ثم المبهرة فى مفرقاتها ثانياً ؟

وأخيراً الحاملة لمعنى بعيد 119 ..

ألا تبدو هذه الصورة كالتقصير

للمرسودة المفردة فى بلاد بعيدة أو وراء

جبال وأغوال أو المعلقة على قبة قوس

قزح؛ والى متصلها ألف ليلة وليلة؛

للمرسودة على اسم مطلم ؟! أليست

لهذه القصور طريقة سحرية للدخول ؟!

الريح لغة من الثلاثى رَوَّحَ . والريح فى

القاموس غاية، وقوة ، ونصرة، ودولة؛

فتأمل . والريح حاملة للألغام والنفس،

ومعلوم أن النفس هو علامة للحياة

الأولى؛ وهى تختلط وتعنى فى أحد

معانيها «الروح»؛ ألم يقل القرآن «ولخلقنا

فيه من روحنا» فى معرض الحديث

عن خلق آدم، ومثله فى خلق المسيح.

تمن فى المعنى القرآنى تجد «نفخ الله،

والنفخ يكون بدفع النفس وهو ريح . فماذا

نفخ؟ نفخ فيه روحاً . لاحظ إذن المزج

والمقابلة فى معنى الريح والروح. والريح

هى المحرك الأول الظاهر للعيان فى

الطبيعة؛ تحرك الشجر وتموج البحر. وفى

القرآن الريح لوائح، والريح حاملة الغيوم

والسطر. والريح تغلب، وتميت ، تسمى

وتنصر؛ تذكر أن الله يرسل الريح للخير

ويرسلها للشر أيضاً، وتذكر أن الأحزاب

هزمتها الريح فى وقعة الخندق. وفى

الريح تهوم الجن والملاكمة . ومن ألف

ليلة وليلة غفلت أينا القراءة بساط الريح

يعتلى الريح. ومن أرباب الأشوريين

«حدد رب الريح والمطر.

الريح كل هذا . فماذا بعد؟

ندقق نقلة أخرى فندرى رب اليهود

ملك سليمان على الريح وسخره له؛ أمام

هذه «الإسرائيليلسة» المروثة للكيان

السعائرية الآتية بمد اليهودية؛ وأمام

مالكى الريح هؤلاء ما حيلة العربى ؟! وإذا

كان هذا العربى شاعراً، فما هو فاعل ؟!

إن تغلب هذه الأسطورة - بمعنى تكذيبها

فهى متاربة الجذور فى التاريخ الدنيى،

إلى حد أن أى إنكار لها لا يقع - يستلزم

من الشاعر أن «يوسطر» أحمد أيضاً، فى

وضوح بات أحمد في مخاطباً مفاشداً،
والشاعر في سورة الغضب والياس
المتزوج بالتفانول الإرادي قائل
للخطاب... وإيما كان هذا هو السبب في
أنتا نحن الاصطناع أو ما يقاربه ينسج
فخاً في هذا المقطع. بفغانل الشاعر ليتنبأ
بسطوط العواصم على أيدى الفلاحين
الأتين من حقول التبغ. ولا ندرى لماذا
«فلاحو تبغ، هم الأتین؟ وإيسوا فلاحی
قمح مثلاً؟» لأن الهم مدعاة للتدخين؟
لم لأن كلمة تبغ أوحيت بها للشاعر تلك
الجلسات الصاخبة أيام حمى القتال في
لبنان حيث كانت غيوم النخان تظلل
الجالسين في محافل النقاش؟ أمى
للسفرية؟ أبداً. فحين تلمس مدى جدية
الشاعر من لباس جلد أحمد لكل فلاح
تبغ أت فهو العواصم؛ وأحمد مؤله؛
وبالدالي نعمت أن لجلد أحمد القدسية
ذاتها. والجلد هنا رمز ملامح وهوية؛
ويستخدم الشعر العرب بعد هذه
التقصيدة كلمة «جلده» بالمعنى ذاته الذي
عده محمود درويش.

تكرر في هذا المقطع قوله «نقول لا،
«ونقول لا، للإيهام بأن أحمد بصرخ لا.
لا.. علماً أن الشاعر استخدم في بداية
المقطع قوله «ستقول لا ستقول لا، أى
يأذخل «سين المستقبل» والستوف إلى
كلمة تقول وهي صيغة أرتيائية ليس فيها
من اليقين ما لكلمة «نقول» المؤكدة لفعل
القول الذي يجرى الآن.

«ونقول لا، جسدی بیان القامعين من
الصناعات الخفيفة والتريدد... والإعلام،
نحو اقتحام للمرحلة.. أيام زرع من
البيانات والبيانات المضادة في لبنان

البلاد بعين : مطلع نبعها . وأنت على
عيني أى في الإكرام والمفظ. فإذا كانت
الحين كل الذى عدناه، فأحمد اسم وروح
هذه الأشياء كلها؛ ولا نسى أن كلمة
«اسم» أنت من السمو، ونحن نصرف
حكاية السمو والصمود في هذه القصيدة.

«ويا رخامى الصدى..»

الرخام أنبل للصخور وأقمعها تريدك
للسوت وترجمه، ومن قبل قرأنا قول
الشاعر «والصخور رسالتی فی الأرض»،
فكأننا الآن نطلق صدى الرسائل التي
بعثها الولد أحمد.

«يا أحمد الولد من حجر وزعت».

كأن الشاعر يعيد الخلق، الديدانات
تؤكد أن خلق البشر جاء من تراب
صلصال وماء، أما خلق للشاعر فله
إضافة أخرى، هي ذلك الهاجس الساكن
عقله والذي يوحى به اسم «تل الزعتر»،
من جبلة صلصال خلق الله آدم، أما
شاعرتنا فيخلق أحمد من حجر وزعت ..
للحجر صلة أصل بالترب والصلصال،
لكله أصلب وأكثر تمدداً؛ ومن «الزعتري»
يأخذ الشاعر العنصر الآخر لاجبة للخلق
الجدید.

بعد هذه النداءات الحارقة «يا خضر
كل الربيع، يا أسبوع سكر، يا اسم الحين، يا
رخامى الصدى، يا أحمد الولد من حجر
وزعت»، يقول الشاعر أحمد لا والله
للمشعة كصيف بارقة بين غيوم
للغضب والإحساس بالفجعة الآتية:

«ستقول لا، ستقول لا. جلدی عبادة
كل فلاح سيأتى حقول التبغ، كى يلغى
العواصم. نلحظ هذا الفرق الصوتين بكل

هذه المزاحمة على الربيع؛ بين ما يفكر
فيه الشاعر وبين ملكية اليهودي للربيع؛
بين ما يعطيه الشاعر لأحمد وبين ما
للربيع من صدى ثقافى فى الأديان
السمارية تلتقي فكرة يهدى الشاعر
عبرها إلى الصورة الغامضة المفردة؛
فيجعل من أحمد خصر للربيع؛ وهو ما
يتسجم مع عشق الشاعر الخائلي
لأحمد؛ إذ سينحاز كل مبال للشعر إلى
خصر الربيع، ويماف ذلك المتسلط على
الربيع.

«يا أسبوع سكر: لسكر حلو وهذا
معلوم. فما الذى دعى الشاعر إلى ربط
السكر بزمان محدد، هو الأسبوع؟ كل
خالق يلتذ بخلقته ويحوله لتوق حلاوة
صنعه. فالله خلق العالم فى ستة أيام ثم
استوى فى اليوم السابع يتأمل خلقه
ومزالا. «ليس هو الجميل المحب
للجمال؟ فإذا نظرنا إلى أحمد كمؤله يجد
سوغ عالمه، فإننا لن نستغرب أن يكون
أحمد «الأسبوع جمال أو سكر». وللمدد
سبعة، ومنه سبعة أيام الأسبوع، قدسية
مفصلة منذ هناك فى الأعلى، حتى
الأديان السماوية. سبع سموات سبع
أرضين. للكرابك السبعة. أيام الأعياد
عدد المسلمين سبعة وبعها يزرع السكر..
والسبعة عدد تام كامل عدد العرب..

«يا اسم العيون». الحين هي
الباصرة فى اللغة. وهى أهل البلد وأهل
الدار، وعين الماء، والمضامر من كل
شئ، وبحقيقة القبلة حيث التوجه
للمعبادة، والسيد كبير النعم، والسحاب
الخير القادم من ناحية العراق، والشمس
والمطر الذى لا يتلع أياماً. وإذا نظرت

والمشرق العربي، أكثر مما زرع من حبوب القمح، كانت أيام كعب الشاعر القصيدة، من هنا يمكننا فهم أن يتشلى الشاعر جسد أحمد ليصوغ منه بياناً لهؤلاء الآتين لاقتحام المرحلة قبل قليل تساءلنا لماذا ألبس الشاعر.. جلد أحمد؛ عباءة للملاحى للتيغ، فإذا أجعلنا «الصناعات الخفيفة»، والقادمون من التردد، و«فلاحو التيغ، لربما اقتربنا من فهم الشاعر للقوى الموهلة للتغلب على هذه الأرض لم يوجد الشمال المعتمد في أمريكا الذي فرض تطوره على الجنوب موحداً البلاد ومحرراً العبيد؛ ولم توجد القوى النافضة رعمالها الذين صنعوا الثورة الفرنسية، ولم يوجد عمال بطرسبورج الذين اضطروا الثورة الروسية... ما حدثنا هم فلاحو تيغ، وعمال صناعات خفيفة، وأناس متكدبون، أي أننا لا نملك ممالك الآخرين في ثوراتهم الكبرى؛ ولكن هؤلاء نحن.. لا زيادة... ومن كل يمكن صنع الملاحم.

كلمة «اقتحام»، ارتباط بالذي كان يحدث آنذاك، أن تل الزعتر... من يتذكر كم من البيانات روج على اقتحام تل الزعتر؟ ومن يتذكر كم من البيانات المضادة؟ حتى أتى الاقتحام للشفج. أما الشاعر فبريد الاقتحام المرحلة كلها والتشرف إلى المستقبل. ونحن لا نزال نستخدم كلمة «المرحلة»، ونقصد بها زمناً مداناً منا، نعيد من بدايات القهر الواقع علينا من الغرب واليهود إلى وقتنا هذا.

وتقول لا

ويدي تحيات الزهور وقبلة

مرفوعة كالأجواب اليومى ضد المرحلة،

في حالة إلى مقطع سابق نجد قول الشاعر: «وأرسفة بلا مستقبليين وياسمين، وقت كان أحمد يبحث عن نفسه وعن هويته فلا يجد إلا للشرود والضيق، كعماقر في قطار دهرى يمر بمحطات أرسفتها خالية من الناس؛ خالية من ترويعه أيد تحمل زهوراً؛ رمز الاستقبال والاشتياق لأهل ينتظرون. أما الآن والصراخ للرائض يعلو ويعلو والإرادة النافضة تريد اقتحاماً مظفراً للمرحلة؛ فتصيح يد أحمد لتوجيه الأهور للمتقدم الظافر وليس للمسافر الضائع؛ واليد ذاتها تشرع كقنبلة وشبكة الانفجار كلملة للتهديد كما لو كانت فعلاً عادياً متصلاً واجباً حتى انهيار المرحلة.

وتقول لا

يا أيها الجسد المضرج بالسفوح

وبالشמוש المقبلة،

ما زال الشاعر ينادى مداداته المحرقة؛

مثل موسى إذ نادى ربه على سفح للطور فتمثل له نوراً، يتجلى أحمد للشاعر مضرجاً بالسفوح وللشموس، لكن للشاعر يرفض أن يرى جسداً مضرجاً ينظر إليه من فوق، كأنه يقول لكي ترى في جسد أحمد طيفك أن ترفع ناظريك، فهو المضرج بالسفوح العاليية وبالشמוש المرفوعة الأعلى. والمضرج لغة السحى والواسع. وشاعرنا مفرد بالربط بين الجرح/ الدم وبين الشمس/ الدور، فقد قال في مقطع سابق «أوقد شمعتي من جرحي المفتوح.. إذن هذا الجسد المضرج ممكن للسفوح والشموس.

وتقول لا

يا أيها الجسد الذى يتزوج

الأمواج

فوق المقصلة،

ذاك للجسد الذى وضع سفوحاً وشموساً، ليس في المستغرب أن يتزوج الأمواج، لتوقع ثمرة هذا الزواج خصباً، وبحركة دائرية، وعناداً أخذاً في الوصول إلى للشاطئ. ولكن أين يتم هذا الزواج؟ في أي مكان؟ ومن شهوده. إنه يتم فوق المقصلة. كنا قد رأينا المقصلة ينتخبها أناس يتزعمون من المحيط إلى الخليج «ومن الخليج إلى المحيط، من المحيط إلى الخليج، كانوا يعدون الجائزة، وانتخاب المقصلة؛ فالشهود؛ شهود هذا الزواج هم أولئك الناخبين الذين انتخبوا المقصلة. صورة مرارة غامضة؛ بيئة واضحة كشمس جسد هائل مقدس يفيض نور شمس يمرس بالأمواج! وأين؟ فوق المقصلة!؛

وتقول لا

وتقول لا

وتقول لا،

وأخراً، لا، تتصقق بها إشارة تعجب!

أخيراً يأتي الإعلان الكبير؛ الإعلان الصريح عن استشهاده أحمداً «وتعوت قرب دمي». هكذا يعلن الشاعر... ولكن ألم يكن أحمد مؤلهاً؟ ألم يكن روحاً أو واجب أرواح العناصر الطبيعية؟ ألم ينظر إليه الشاعر كإله وما الظواهر والطبيعة إلا منه وإليه؟ فكيف يقوم الشاعر بإماتته. في الشعر.. من هو كذلك؟ لاحظوا محاً

أحمد الزعتر

مشهد سريع ورهيب أن تمشي للخيول
وهي الآن في صيغة الجمع لتكثر في
المشهد خيول الموت الزاحف وعلى
ماذا؟ على عصافير صغيرة لم تلبث
أجتمعت بعد !!! أمام جيش الموت
الزاحف هذا، ابتكرنا الياسمين . وكأننا
نخلق حاجة ملحة نكفينا من إشاعة
وجوهنا عن مشهد الموت؛ مشهد وطء
العصافير الصغيرة بمدائك الخيل . ابتكرنا
الياسمين؛ للوجد مشهداً بخيلاً، فيه بعض
العزاء، ياسميناً معرّشاً مزهراً يلهمي
ويطمئن إلى أن الحياة مستمرة!! وفي
تراث العرب : مصحوق زهرة الياسمين
مجرّب في قطع نزيل الأرحام إذن
نبكر الياسمين للبعد وجه الموت القمطر
في المشهد، ونبتكره للزق، نرف
الأرحام . أو ليصرا - فرسان خيول الموت -
هؤلاء، هم من تربطنا بهم صلة الرحم؟؟
أوليس هم الذين قطعوا الصلات وتركوا
الأرحام تنزف؟! فلنا نحن أن نوقف
نرف الأرحام، فنبكره، ولنخلق
«فابتكرنا الياسمين، ليغيب وجه الموت
عن كلماتنا»

« فاذهب بعيداً في القمام وفي
الزراعة
لا وقت للمنى وأغنيتي .. »

بعد ذلك الابتكار لمشهد الياسمين .
وهو مهما قلناه دليل ضعف وإشاعة
للوجه عما هو مؤلم . يدفع الشاعر بأحمد
الشهيد مرة أخرى إلى اللاء، إلى القمام
المسروق بالريح ليسلني خيراً ونبتاً
وسنلاحظ في هذا المقطع وما يليه كلمات
«ذهب» بصيغة فعل الأمر، وسنرى أن
هذا الأمر «ذهب» يرتبط أبداً في تصعيد
الشاعر لأحمد، تصعيده إلى ... ورفقة

كل ما هو إيجابي وخير، فلا بأس في
الإعادة :

« فاذهب بعيداً في القمام وفي
الزراعة،

« واذهب إلى دمك المهيباً
لانتشارك ،

« واذهب إلى دمي الموحد في
حصارك ،

« فاذهب عميقاً في دمي

اذهب براعم

واذهب عميقاً في دمي

اذهب خواتم

واذهب عميقاً في دمي

اذهب سلاط، .

« فاذهب عميقاً في دمي
واذهب عميقاً في الطحين ،

سنرى بعد كل أمر بالذهاب المقدس
هذا، لازمة أوغاية يهتف إليها فعل الأمر
شبه المتفائل هذا، مرات نسمع بعد أمر
الذهاب عبارة : لا وقت للمنى
وأغنيتي... وفيها من البحث
والاستمجال ما يبيّن أن الشاعر يريد
أغاية معينة، وفي المرات الأخرى نسمع
الغاية والتهدف الحاث للشاعر والذي
يفعه ليأمر أحمد بالعام وعجلة لأن
يذهب ويذهب... هذا الهدف وهذه
الغاية، بكلمات الشاعر نفسه « لنصاب
بالوطن البسيط وياحتمال
الياسمين، .

« فاذهب في القمام وفي
الزراعة

لا وقت للمنى وأغنيتي .

عند الآسوريين « حدّد إلى الريح
والطر، وهو من يسوق الغمام ويصف
به. إذن الشاعر يرفع أحمد إلى مرتبة
«حدّد» الراكب الغمام المشعل بشوكته
البرق... وإلى مرتبة ، تقول أيضاً وهو
ما تتضمنه كلمة «زراعة»، ولنلاحظ أن
فعل الأمر «ذهب» ، يربط الشاعر بكلمتي
«عميقاً» و«بعيداً» وهما كلمتان ترصيان
برغبة الشاعر الجارفة بأن يستلطف كل
قدرة لروح الشهيد في ذهابها المقدس
واختلاطها بروح الظواهر العظيمة ولأجل
أغاية محددة: « لنصاب بالوطن البسيط
وياحتمال الياسمين، .

بدءاً بالمقطع الذي نحن بصدد
وعلى امتداد المقاطع التالية سيكون
للشاعر هو القائل، وهو المخاطب، وهو
الرائي، وهو اللادب، سيتم الانفصال البين
بين أحمد والشاعر حتى دفقة الخاتمة،
حيث يعود الشاعر إلى التوحيد بأحمد،
ولكن بطريقة أخرى، بتصاغر الشاعر
إلى مثله بالأس مقابل إليه متجل في كل
الأشياء، هو أحمد

لا وقت للمنى وأغنيتي

سيجرنا زحام الموت فاذهب
في الزحام

لنصاب بالوطن البسيط
وياحتمال الياسمين

واذهب إلى دمك المهيباً
لانتشارك

واذهب إلى دمي الموحد في
حصارك

لا وقت للمنى

وللصور الجميلة فوق جدران
الشوارع والجنائز
والتمنى

كثبت مراثيها الطيور وشردتني
ورمت معاطفها الجبال وخبأتني
فأذهب بعيداً في دمي! وأذهب
بعيداً في الطحين

لنصايب بالوطن البسيط
وباحتمال الياسمين ..

إن ... لا وقت للمنى وأخويني ..
سجرفنا زحام الموت فأذهب في الزحام
، سيبنى خطاب للشاعر من الآن فلاحقاً،
أبوس التمنى والرجال المحروسة بوعي
إرادي روصانيا ملحة، يتخللها للندب
والرثاء على أحمد الذي كان فلا وقت
للمنى منذ الآن لأن زحام الموت أت
فما الفوضى فيه وتحديه أو السقوط،
والمراد طبعا هو الذهاب في الزحام
وتجارزه «لنصايب بالوطن البسيط
وباحتمال الياسمين لاحظ كلمة ، زحام»
كان الشاعر تصور جمعا هائلا يتدفق
حامل الصوت للشاعر ولأحمد ولآخرين
... ولاحظ كلمة «احتمال» التي إذا ما
عزلت عما حولها من كلمات تتجرد من
شاعريتها. إننا نستخدم كلمة احتمال في
الندبات عن هبوط أو ارتفاع أسعار
الأسهم، أو عن سقوط الأمطار. أو هبوط
الرياح ... أما أن تستخدم في الشعر فهذه
أول مرة أراها فيه، ولست أدري أن يراها في
أشعار كثيرين من الشعراء العرب بعد أن
استخدمها محمود درويش..

، وأذهب إلى دمك المهبأ
لانتشارك
وأذهب إلى دمي الموحد في
حصارك،

دم مهبأ للانتشار؛ دم رشاش يصيب
الجميع منه نصيب، هو دم أحمد، إنه الدم
الموزع على الآخرين . ملثما قسم الشاعر
من قبل حسب أحمد، فملح عبادات
الفلّاحين من جلده، وبيانات من جسده،
وقبلة وزهوراً من يده، هافر يجعل من
رشاش دمه مساحة للانتشار . ونرى هنا
بجلاء الافتراق الحاصل بين الشاعر
وأحمد بعد موته، دم أحمد للانتشار
والانتشار ، دمك المهبأ لانتشارك،
ودم الشاعر إلى التوحد والانجماع في
الحصار ، دمي الموحد في حصارك ..

لا وقت للمنى ...

وللصور الجميلة فوق جدران الشوارع
والجنائز والتمنى،

لا وقت ... لا وقت، الشاعر متعجل
للانتهاء إلى خلاصة ما وإذا تصورنا
بيروت الـ ٧٦ ، فإننا سنفكر الجدران
مرصوفة بصور وبيانات، صور ليس فيها
من الجمال سوى أنها صور لشهداء ..
حتى الجنائز ما عاد الشاعر يطبق صرف
الوقت فيها، حتى دفن من يقتل ما عاد
له في زمن الشاعر المتصرع من وقت .
بل حتى الأملية ما عاد بوسع أن يتوقف
عندها، ولو من باب صرف الزمن قليلا .
هو متعجل، متعجل «لنصايب بالوطن
للبسيط وباحتمال الياسمين» .

كثبت مراثيها الطيور
وشردتني

ورمت معاطفها الجبال
وخبأتني،

هذا الاندخال، في نسيج القصيدة
كتبه الشاعر في ثلاث صيغ، في مطلع
القصيدة أن كان الزمن زمن التشرد،
وبعد الإهداء لأحمد يقول :

« مضت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال
وخبأتني،

وفي زمن البحث عن الهوية وثبت
الشاعر هذه الصياغة بالمثلث التالي

« سافرت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني،

وفي زمن المقاومة الذائبة إلى
الشهادة، وهو زمن هذا المقطع ترد
الصياغة بهذا الشكل : « كثبت مراثيها
الطيور وشردتني ورمت معاطفها
الجبال وخبأتني » .

نلاحظ أن هذه الصيغ يمكن قسمة
كل منها إلى صورتين، في الصورة
الأولى من كل صياغة هناك حركة
انفصاف وتشرد تعملها الغيوم أو الطيور،
وكلاهما ، الغيوم والطيور، لهما صفة
الرحيل الدائم في الفضاء، كلاهما
بلاوطن، كلاهما على سفر دهرى . لنا
أن تصور الغيوم ماضية بلا ثبات، وهذه
هي الحال الواقعية، والغيوم خيرة حاملة
للمطر بجمعتها الناس والأرض، فلم
اختارها الشاعر لقيمة سلبية بالنسبة
إليه ١٢، أبس لأنها تمنى إلى بلاد الناس
بينما هو لبلاد له ١٣ الغيوم تمنى،
تسافر، إلى كل البلدان إلا بلاد الشاعر

أحمد الزمعة

بندقيّة صالدة وغزاة تُستطاد، بل هو إليه
يتمتع بقدر هائل من الحب ليرى البندقيّة
والغزاة شيئاً واحداً، وتأتي اللازمة الحائنة
على استعجال الوقت :

« لا وقت للمنى وأغنيتى ... »

الزمن بمعنى سريعاً فلا وقت للندب :

سذهب في الحصار

حتى نهايات العواصم

فأذهب عميقاً في دمي

أذهب براعم

وأذهب عميقاً في دمي

أذهب خواتم

وأذهب عميقاً في دمي

أذهب سلالم

بأحمد العربي قارم

لا وقت للمنى وأغنيتى ..

يستعير الشاعر هنا ذاك «الذهاب»
المقدس الذي تكلمنا عنه سابقاً، لذهاب
جماعي (سذهب؛ في صيغة الجمع)
موجهاً أن نثار دم أحمد فعل فطه، وأن
جسماً سيقتحم لإتهاء العواصم، وإنهاء
العواصم محال شعري لقول سياسي
واضح الدلالة

يريد الشاعر لدمه أن يمتص دم أحمد
ويمتزج به، ولا يكفي الامتزاج؛ بل يريد
لدم أحمد أن يمرش ويبيت براعماً في
عروقه، فأذهب عميقاً في دمي، أذهب
براعم. أذهب خواتم أذهب سلالم،
تصليتنا الخواتم إلى الطبع من طبع،
طباعة، كأن الشاعر يريد القول : فليكن د

سيواصلون استخدام الحصار المفروض
عليهم سلاحاً لهم حتى نهايات العواصم
وحتى رصيف الخبز والأمواج :

يا أحمد اليومي

يا اسم الباحثين عن الندى
وبساطة الأسماء

يا اسم البرتقالة

يا أحمد العادي !

كيف محوت هذا الفارق اللفظي
بين الصخر والتفاح

بين البندقيّة والغزاة !

لا وقت للمنى وأغنيتى

ينادي أحمد هنا متادلة مزججة،
متادلة لأحمد بسيط وعادي، إنسان من
أولئك الذين لا تبهرهم بهجة أو لمعان
خادع، ينادية الشاعر واصفاً إياه باليومي
وببساطة الاسم وبالعادي، نلمس من
إلحاح الشاعر على بساطة اسم أحمد
وبوميته، رغبة في اللجاجة والتفطين،
إلى أن المركب المطلوب لإثباته،
هاهو أمام عيوننا، لا مركب في بحر
الصين؛ إنه هذا المركب المائل أمامنا،
وأن الحدث حدث يومى عندما وبيننا،
وليس حدثاً في جزر بعيدة وفي مستوى
المدانة اللذني ينادي أحمد كإله حفت
روحه في الأشياء وفي الطبيعة :

يا اسم البرتقالة

كيف محوت هذا الفارق اللفظي
بين الصخر والتفاح

بين البندقيّة والغزاة ،

حقيقة ليس إلا إله من يحوو الفارق
بين صخرة جامدة وتلافحة حية، وبين

المصراع، فما تفرقها في الجهات إلا تشرقا
وكم كان اختيار الغيوم الزمن للتشرد
لائقاً، فالغيوم لا تحط على الأرض؛ وهي
تكاد لا تمس إلا شفاف الجبال في سفرها
الحلاب . في حين كانت الطيور في
الصيغة الأخيرة هي التي ترسم أفق
التشرد؛ قلم اختار الشاعر الطيور في
تشرده الأخير ؟! نعود إلى قوله العرب :
إن روح الفتيل تظل ترف وتصدى
زاعقة. استقوني استقوني أليست صورة
طيور تطالب بالدار، ثم تنفض وقد ملّت
الصراخ؛ ولا من مجيب، أحد وألقى
ندب ورتاء يمكن أن يتوجدا ؟!

في الصورة الثانية وفي الصياغات
الثلاث، تبرز الأرض عنصرأً أولاً في
الصورة . في الصياغتين الأولى والثانية
حيث الزمن زمن التشرد والبحث عن
هوية، رمت الجبال معاطفها وخبأتها،
وهذا ما يلزم التشرد المهزوم الضائع،
يلزمه غطاء يخفيه عن أعين السامعين.
أما الصورة الثانية في الصياغة الثالثة،
قول الشاعر : رمت معاطفها الحقول
وجمعتي، نلاحظ فيها أن الحقول حلت
محل الجبال. وهي أكثر أنساً وأزخر عطاء
من الجبال، وأن كلمة «جمعتي»، حلت
محل «خبأتني»، في كلمة « جمعتي»
فاعلية وإحاح باللقاء الشاعر بنفسه، بينما
كلمة « خبأتني » فيها سلبيته وتلفه
للإختباء تحت أي غطاء .

سنقرأ في المقطع التالي رثاء
ممخوئاً ومستخلصاً منه زبدة، رأى
الشاعر أن يجعل من زبدة هذا الشخص
بينا حياتياً وسياسياً وفلسفة حلول، فيحل
دم أحمد في دم الشاعر ودماء من

له القصائد في التزييف

له تجاعيد الجبال

له الهتاف

له الزفاف

له المجلات الملونة

المرأى المظننة

ملصقات الحائط

العلم

التكدم

فرقة الإنشاء

مرسوم الحداد

وكل شيء كل شيء كل شيء

حين يعلن وجهه للذاهبين إلى

ملاحم وجهه

كل هذا الحشد في التعداد بما لأحمد،
يهدف منه الشاعر الوصول إلى إعلان
صريح واضح بين، هو إعلان أحمد،
وجهه للذاهبين إلى ملاحم وجهه، إنه
التجلي، تجلى أحمد، كما الله يتجلى !

للذين حصلوا حتى وصلوا إلى
الكشف، حين ينزع عن ذاته الحجب
الساترة بينه وبين الواصلين الفانين فيه .

تنقسم المروية إلى قسمين، قسم أحمد
المترفع الموله :

« وله انحناءات التحريف

له وصايا البرتقال

له القصائد في التزييف

له تجاعيد الجبال ،

رصيف الأمان؛ رصيف الخبز والخبز .
وإذا يحس الشاعر أن خطابه السياسي
أنقل على الشعر، يلتقى وسط هجير
الخطاب السياسي صورة شعرية، هي في
الشعر مثل فراشة تموت وتعلم، وتصر
على حملها إلى درجة الاشتعال في النار
« موت أمام الحلم أو حلم يموت على
الشعار، هذا ماسماه الشاعر مصالحة له
والوطن؛ أي حدود حلمه وحدود حلم
الوطن؛ في هذا الحلم نلحظ اليأس متجولاً
في كلمتي «موت، ويموت» : «موت أمام
الحلم، أو حلم يموت على للشعار» . ولكن
يأس للذاهبين إلى التضحية للقدسة
بأنفسهم «لنصاب بالوطن البسيط
وياحتمال الباسمين ،

قبل عدة مقاطع من القصيدة، ومن
زمن للقصيدة قبل موت أحمد، كان
الشاعر يخاطب أحمد بأداة النداء «يا، أو
يا أيها»، أما وقد مات أحمد الإنسان
المقاتل، وحلت روح أحمد الموله في
الأشياء وفي الطبيعة ، فإن الشاعر يكتب
في المقطع التالي مروية نذب لأحمد
الموت كإنسان ، يرونها بمروية تلحق بـ، يله،
معدداً ، كما تصد الندابات في الساتم،
رغم الفارق «شاعر يندب وعنده، تنذب
أيضاً . اللذيه «تعدد، وتقول في نذبها كان
وكان وكان، أما للشاعر فلا يريد لأحمد
«كان، هذه ، لأنه يريده مترفعاً عن
الموت وإن مات، يريده روح إله تحل في
الأخرين، فيوجد بدلاً من (كان العادلة)
«له، التي ترحى بأن من يرى موجود؛
«قائم في الزمان»؛

وله انحناءات التحريف

له وصايا البرتقال

دمك ختماً بطبع دمي، وتذكرنا
الفرات بالزواج؛ كأن الشاعر يريد زواجاً
لا ينضم بين دمه ودم أحمد . في مقطع
سابق قال الشاعر في أحمد إنه سلم
الكرم، وذلك بعد قصة بحثه عن هويته
ولقيها ما قرب نفسه أولاً، ثم في نفسه
ثانياً، وبعد أن تاهت للجغرافيا من
المحيط إلى الخليج لإعداد جنازة أحمد
والنخاب مقصلة لرأسه، وبعد اكتشاف
أحمد أن طريق روما هي طريق القوة،
بعد كل هذا وصفه الشاعر بأنه سلم
للكرم؛ : «وحقاً من هنا بدأت لأحمد سلم
الكرم ...» هذا هو الشاعر الآن يريده
في دمه لا سلم واحد، وإنما سلالم؛
سلام لكل البلدان والجغرافيا المفتحة .
وإن عند الشاعر رغبة جامحة لأن يأخذ
كل شيء عن أحمد؛ وأن يبقى أحمد
مثلاً ، قائماً في الزمان، وأن تحل روحه
في روح الشاعر وفي دمه .

لا وقت للمنى وأغنوتى

سنذهب في الحصار

حتى رصيف الخبز والأمواج

تلك مصاحتي ومساحة الوطن -

الملازم

موت أمام الحلم

أو حلم يموت على الشعار

فانذهب عميقاً في دمي وأذهب
عميقاً في النحبن

لنصاب بالوطن البسيط
وياحتمال الباسمين

سنذهب ذلك «الذهب» للقدس في
الحصار، ملتزمين سلاح حصارهم حتى

أحمد الزعتر

نرسم ملامحة؟ ألم يحشد الشاعر في قصيدته كل ما ينفذ إلى تقديس أحمد مثلما قنسه هو؟ كيف يكون مجهولاً؟ في هذا نجد حب محمود درويش لجمع الشيء وضده في وحدة تفور بالسر؛ للغامض الذي يشكل روح الصورة للشعيرة .

كيف سكنتنا عشرين عاماً واختلفت

وظل وجهك غامضاً مثل الظهيرة

أيمكن أن يسكننا شيء أو فكرة أو صورة؛ ونظل على جهل بالشيء أو الفكر أو الصورة؛ ذلك قول متناقض لأول وهلة؛ لكن ... ألم نلحن إلى أحمد ورحنا لنديه ونقدسه بعد موته؛ بعد فوات الأوان بعد أن ذهب عالم ألم لكن رغم حاوله فينا عشرين عاماً في غلظة فلم نعرفه حقاً؟ إذن ... ألا تنضح الصورة المواردة وظل وجهك غامضاً مثل الظهيرة؛ الظهيرة غامضة أبداً. فالظهيرة مملوءة بالضياء وبها تنصع الأشياء . ولكن !! انظر في عين الشمس صانعة الظهيرة؛ وهي الواضحة المانحة الضياء؛ يزوغ بصرك عنها من شدة وضوحها؛ ليرسم لك البصر قرص الضياء متموج اللون غامض للحدود والإطار . وكذلك أحمد .

يا أحمد المسمى مثل النار والفايات تشبيه أحمد بالفايات بالفايات معقول؛ فالفايات حافظة للأسرار غنية ومدهشة وغامضة؛ هي عالم مجهول لا يرى الداخل فيها غير حيز ضيق؛ بينما يظل إحساسه بعمق الغابة ووسعها وما

وملصقات الحادث؛ والعلم وفرقة الإنشاد؛ كلها مفردات حياة يومية كانت تحيئها المقاومة في لبنان وجزءه من المشرق العربي؛ كنا نسمع للزغاريد والهتافات تفلى نعل الشهيد المحمول ساعة الدفن؛ كنا نرى صور الشهيد وبيانات عن استشهاده وحياته في الجلات والصحف؛ وفراها ملصقة على الجدران في الشوارع؛ كنا نحضر حفلات التأبين الصاخبة كأنها احتفالات أعراس

سجدلى مشهد التأبين بشقيه واضحا مرتقيا سلام المقدس حتى النهاية الفاتية في وحدة الكل، والتي عبر عنها الشاعر بـ « العبد، والمعبود، والمعبود، ولكن قبل الوصول إلى هذه الوحدة المتصورة، أو الناقلة من وحدة الطبيعة/ والله فكرتها؛ لنا وقفة مع اللدب المر واللدنم الذال :

يا أحمد المجهول !

كيف سكنتنا عشرين عاماً واختلفت

وظل وجهك غامضاً مثل الظهيرة

يا أحمد المسمى مثل النار والفايات

أشهر وجهك الشعبي فينا وأقرأ وصيتك الأخيرة ؟

واجدون نحن في هذا السطح أحد مفاتيح شعر محمود درويش : **يا أحمد المجهول** . كيف يكون مجهولاً رغم الذي تجملت له الخلائق والكتائنات؟ كيف يكون مجهولاً ونحن عرفناه في القصيدة ومنها حتى تكاد

تذكرنا صورة « وله اتحادات الخريف في جدتها، وفي الميهر فيها، بالصورة التي قرأناها سابقاً ؛ ياخضر كل الريح، بما أن الخريف زمن، وبما أن الانحاء إحياء بحركة في المكان؛ فمن له الزمان والمكان غير إله ؟ . نحن في هذا الجزء من المقطع الذي نقرأه ؛ لنأنا أمام كلمة تأبين . أنما أي تأبين هذا؟

تعداد مناقب ؟ لا . مدح لما كان وكم كان ؟ لا . إنما هي كلمة صوفى غنى في المؤمن المقدس الذال في التقديس حدًا تقف له أرواح الطبيعة، وأرواح الأشياء، وأرواح الأرواح سائمة غائبة عن فرائها منتظرة لحظة التحلي والكشف للمسجد وتغشى قببه « وله اتحادات الخريف، له وصايا البريقال، له القصاد في الزيف، له تعايد للجمال ... له كل شيء حين يعلن وجهه، ولأن للذاهبين إلى ملامح وجهه، ولأن الوقت وقت نحب، جاءت الكلمات متفكة مع الحزن والندب ؛ للخريف، وصايا، قصاد في الزيف، تعايد للجمال

أما ما يخص أحمد / الأتمان في هذا التأبين / اللدب :

له الهتاف، له الزفاف، له المجسلات الملونة، المراسي المظنونة، ملصقات الحادث، العلم، التقدم، فرقة الإنشاد، مرسوم الصدود، كل شيء ؛ حين يلقى وجهه للذاهبين إلى ملامح وجهه

وهي صور ليست بالفريية عنا ولا عن الشاعر أيام « أحمد للزعر، وقبله، وبعده، إلى الخروج الكبير من لبنان؛ فالهتاف، والزفاف والجلات الملونة،

تخفيه بملك عليه رؤيته ورؤاه . أما أن يشبه الشاعر أحمد بالنار فهو التشبيه الذي قصدها بالصورة المتناقضة المتحركة المتجددة؛ إذ ليس في الدنيا ما هو أكثر وضوحاً من النار بل بوصفها توشح الأشياء . أسرى إذن وهو يمثل هذه الأبهة الإلهية . هذه السرية ، الدرويشية يفرضها تشبيه أحمد السرى بالنار وهي المعلم الذي لا يخفى في الصورة ، بالأحمد السرى مثل النار والغابات، إيهام بأن هناك حريقاً وشيك الاشتعال؛ فتجاوز النار والغابات في صورة غامضة مرتجلة سبغته احتمال لا محالة .

د اشهر وجهك الشعبي فيها واقراً وصيتك الأخيرة .

مرة أخرى كيف يكون مجهولاً وسرياً ثم يكن شياً ؟؟؟

هو إذن سرى بسكناه فينا دون أن نلفظ له، وهو غامض بسقته وصمته . هو أيضاً الوجه الشعبي المألوف الذي سيقراً وصيته الأخير، وهو النار التي لا تخفى، وهو صرار المعلم الذي على رأسه نار . هو كل هذا وذلك .

يا أيها المتفرجون ! تناثروا في الصمت

وابتعدوا قليلاً عنه كي تجدوه فيكم

حطّة ويدين عاريتين

وابتعدوا قليلاً عنه كي يتلو وصيته

وكي يرمى ملامحه

على الموتى إذا ماتوا

على الأحياء إن عاشوا!

بعد كل الذي حصل؛ بعد هذا القصيد الملحمي لجاعل من أحمد إلهاً، ومن القص المتضمن في الشعر كتابة أسطورية، أليس من الغريبة بعد كل هذا أن يبقى هناك متفرجون :

يا أيها المتفرجون ! تناثروا في الصمت كي تجدوه فيكم حطّة ويدين عاريتين،

أيها المتفرجون ! تعبير فيه إدانة وتشاوم . الزمن يمضي، وللقصيدة تقترب من النهاية، والشاعر يخص بالمرارة، فيرى في أولئك الذين ليسوا جلد أحمد عياضات، ولذين كذب لهم أحمد جسمه بواناً، وأولئك اللذانمون إلى غروب السهل، ويفسروا الأظقة، وأولئك الذين منحهم ظلاً كلهم يختصرون ويكتفون إلى مجرد متفرجين!! والمتفرج عاطل ينظر إلى شيء أو حدث لا يفهمه؛ ربما تأسى لو حزن، لكنه في النهاية متفرج فقط . الشاعر استخدم للتعبير ذلك وقت كان حلمه / حلم أحمد يشب صاعداً، وقت كان الحلم بالعلم، فالتفاؤل أنطق الشاعر آنذاك :

د وصاعداً نحو التكام الحلم

تتكسح المقاعد تحت أشجارى وظلك ..

يخفى المتعلقون على جراحك كالذباب الموسى

ويختلى المتفرجون على جراحك

فأذكريني قبل أن أنسى يدى ،

هذا متفرجون على أحمد المسجي في الشهادة، وهناك متفرجون على المرأة/

الأرض التي يخالطها الشاعر في الحلم، الحلم المتمنى والمرغوب في البقطة بهذه الكلمة ، المتفرجون، أوجد الشاعر رابطاً بين أحمد - الشهيد وبين جراح المرأة / الأرض المتعكس عليها ذباب موسى متفرجون، لكن تقاؤل الحلم في مقطع المرأة/ الأرض يجعل المتفرجين يخفون؛ أما هذا أمام الجسد الشهيد؛ فالمتفرجون حاضرون بتحلقون في دائرة خائفة، رغم ذلك يظل موقف الشاعر منهم في تناقض فهو الدامغهم بذلك الكلمة المشيدة ، متفرجون، يرغب أن يرى أحمد فيهم حطّة ويدين عاريتين . وللمقارنة مرة أخرى، لننظر ، التذكيرية، تأتي على أحمد إلا أن يكون فعالاً، مشهراً وجهة للشجي، موسياً وصيته، حتى وهو في مشهد ألمرت مسجى للفن يمد يداً عادية فيها الخير والعمل . بينما ظلت المرأة / الأرض ، الأوثان، مجرحة عاطلة؛ يرشف الذباب من جراحها؛ ويتفرج عليها المتفرجون، وكل ما يطلبه الشاعر منها الانتباه .

أمام قدسية الشهيد؛ مشهد أحمد المسجي، يطلب الشاعر من المتفرجين أن يتناثروا في الصمت ويبتعدوا قليلاً؛ وهو طلب فيه إضافة إلى الإدانة، الرأفة؛ والتعنى، وهو ما يفسره قول الشاعر ، كي تجدوه فيكم حطّة ويدين عاريتين، وللحطّة في الموروث الشقالي دلالة مكشوفة؛ فهي رغيف العيش مذبد به الحضارة في هذه المنطقة؛ والرغيف أول بلغة حضارة تناولها ، أنكبدو، بعد تخليه عن رصوته، والحطّة هي التي كانت سبباً في لقيا يوسف بعد غدر إخوته به، ومضاعفه، ثم بره بولائه وإخوته الفلاديين،

أحمد الزعتر

ومن الدنيا يدمن مع المحط في مصر القديمة الحنطة والذهب ... ولهمضورخ الحنطة منقعة في شفاء عضة الكلب المسحور حسب الموروث للعربي، إذن فالشاعر يريد من أحمد المغفور بسمار أبناء العم أن يعطي هؤلاء المتفرجين شفاءً من عصات سمارهم ولخيرهم . رغم أدانة الشاعر لهؤلاء المتفرجين، فإنه مثل مسيحي مؤمن، يختر، ويريد لهم من أحمد وصية وعلامح وحطة وبدن للعمل نحن أمام صورة، بل مشهد مهيب؛ شهيد مسيحي وأى شهيد!!! ومتفرجون يحلقون متزاحمين في الفرجة عليه، فيطالبهم للشاعر أن يتباعدوا ويوسعوا تحلقهم الغائق، كي يتلو وصيته على الموتى إذا ماتوا . من هو الميت إذن؟ أمن يتلو وصيته؟ أم أولئك المتفرجون الأحياء في الظاهر الذين جاءوا ليلقوا نظرة أخيرة على شهيد يدفن ويلقن آخر كلمات للشريحة كزاد للقبير فإذا بالميت هو من يلقن المشيعين وصية أخيرة!!! . هو الحي إذن؛ والمشييعين موتى!!! هو الحي . وهو من سيجل روحه في الأحياء / الأموات الذين يروون دربه الذي مشاه . هو من سيمتحن ملاحمه لمن يحمه لأنه للحي الذي لا يموت !!!

أخي أحمد

وأنت العيد والمعيد والمعيد

متى تشهد

متى تشهد

متى تشهد ؟!

الدهاية المكثفة؛ والتلخيص المبهور النفس والعصب . أحمد مات، وشيع، ودفن؛ والشاعر يناجيه أخي أحمد؛ والأخ شقيق وصاحب/ إنسان . ثم يقفز الشاعر إلى / أحمد / كل شيء كلمة إسلامية إذا ماتتقت بالدين؛ العبد لله : إنسان حر في عرف الإسلام؛ فهو عبد لله كي لا يكون عبداً لأي شيء آخر والمعبود : هو من توجه إليه العبادة؛ هو الله . والمعبد : هو المكان المقدس للمخصص للعبادة والصلاة . ثلاثة رموز يقابلها أحمد / الإنسان، أحمد / الإله ، أحمد / السكان الطاهر .

العيد / أحمد / الإنسان

المعيد / أحمد / السكان المقدس؛ للوطن

المعيد / أحمد / الإله

يطلب للشاعر من أحمد / لك كل شيء . وإلحاح تكرار للسؤال مرثث ثلاث: متى تشهد متى تشهد، متى تشهد؟ سؤال محير، مرير، ويأس!!! إن من يموت تازمة قيامة كي يشهد، وسيقوم المسيح

للقوم القيامة، فهل ينتظر الشاعر قيامة أحمد/ المسيح؟ للقلل اللالتي «شهادة اشتقاقاً المتعددة، ربما منها؛ المشهد؛ والشهادة؛ والفعل للثلاثي ومضارعة، كلها لها في اللغة العربية وقع كبير؛ فإذا ما اقترنت بالشعر صارت هائلة المعنى يتفتح على حدث جال دوماً، وما «مشاهد يوم القيامة، إلا مشهد منها؛ وكذلك المشهد البحري، الذي رآه الشاعر.

والشهادة والشهود في يوم الحساب فيحصل بين الخير والشر والشهادة أي التضحية بالنفس من أجل عقيدة أو وطن حدث يرتبط بأذهان البشر بقدر ديني، أخلاقي، أو وطني.

فسمي يشهد أحمد للروح (الصورة) حدث في البشر، وفي الأرض وفي الإلهة؟ متى يشهد. ■

إشارات :

- 1 - كتبت هذه الدراسة في «الرائدة» على الفترات - ما بين عام ٩٣ - ٩٤ .
- ٢ - أحمد الزعتر - «مدح لظل العالي» - دار للعودة، بيروت - ط ١٣٠ - ١٩٨٧ .
- ٣ - لتكتل : وقع في شدة . في القاموس
- ٤ - في الجيب الإسرائيلي الآن فرقة خاصة تمت اسم «مسادة»

ف



الخصان يقترحم الأشباح

ق كان العنف التاريخي الذي يمانى منه للشعب الفلسطيني ولا يزال عنفاً كونيّاً يجاوز الحدود إلى الوجود والزمين إلى الأبد. وقد أحال الضحايا الشعري للجرح الفلسطيني لمرآة الجرح إلى جرح عالمي، إلى صورة تفصيلية لمعانبات الإنسان في حد ذاته، حيث إن الجرح الفلسطيني لم يكن ولم يصبح شعراً من وحى نفسه، إنما حواره للطاقة الشعرية الموهوبة إلى مثال لصحية الجلاذ، إلى جرح فريد ونموذج للجرح الإنساني عبر العصور.

وليس كتاب «لماذا تركت الحصان وحيداً» (١٩٩٥) للشاعر الفلسطيني العربي الكبير محمود درويش مجموعة شعرية أو ديواناً، وإنما هو كله قصيدة واحدة يقترح فيها على الأشباح التي ظلت غائبة عن الثقافة العربية منذ الشريف المرصني وبهاء الدين الإريثي على جه التقريب.

يبدأ درويش قصيدته من اللحظة للشعبية بعينها التي يتكرر فيها هؤلاء - الجذ واللجة والأب - الذين مضوا عنه إلى حيث لا يعلم فودح يقف على أطلالهم. وهو يطلق في بناء القصيدة من رؤيته لشبحه هو، وهو يأتي من بعيد، ثم ينتقل إلى الجزء الثاني، أي الأبواب السبعة، أيقونلت من بلور المكان، قضاة هابل،

فوضى على باب القيامة، غرفة للكلام مع النفس، مطر فوق برج الكنيسة، أغلقوا المشهد.

وهو يرى شبحه لأنه سبق أن قتل نفسه:

آن للشاعر أن يقتل نفسه
لا شيء، إلا أني يقتل
نفسه،^(١)

ويظهر الشبح بعد الطوفان الذي أرسله التاريخ على الناس لفسادهم:

في السماء الأخير على هذه
الأرض تقطع أيماناً عن
شجيراتنا، ونعدّ الضلوع التي
سوف تحملها معنا والضلوع
التي سوف تتركها، هنا.. في
السماء الأخير،^(٢)

في السماء الأخير على هذه الأرض
يلوح السؤال:

هل من نبي جديد لهذا الزمن
الجديد؟،^(٣)

هل من نبي جديد بعد فساد الجنس للبشرى أو نهايته؟ إن تقليد الطوفان كان مشهوراً عند الشعب الذي انحدر منه العبرانيون. ففي وطن إبراهيم القديم، في سومر وأكاد كان يذكر الطوفان كأزمة كبيرة في تاريخ الإنسانية. الأمر الأكيد أن تاريخ الإنسانية يمر الآن بأزمة كبيرة

وائل غالي

أوجزها درويش في سؤال البحث عن
النبى الجديد.

والسؤال عن النبى الجديد بحث عن
أرواح الأنبياء السابقين بين القبور حيث
يخدم الظلام فيمنع رؤية الأشياء. غاب
الأنبياء أو ماتوا. على كل حال يحلم
الشاعر بهذه الأرواح التى قد تبدو وهمية
أو غير حقيقية. والنبى الجديد هو الذات
الثانية، شقيقة أو قرينة الشاعر، أو هو
شكل فى داخل الشكل الشعرى مزود
بإرادة وحركة خاصة به أو خيال شخص
ميت. لكن درويش لا يدعى بالضرورة
إلى موت الأنبياء، حيث إن القرين هو
روح للشخص قبل وفاته مباشرة وكثيراً
ما تقوم الأطياف بدور الملمح أو الممدر
السايق على ظهور شيء جديد.

بالتالى فروياً الظل لا تصح للظل
وإنما تبيئه بوصفه ظلاً. ويكشف الشاعر
التناقض من وجه النبى لحظة لسانه لنفسه
ويحفظه ويذكره هو ونسيانه. إن فكر
النبوة عند درويش هو فكر... الذكر،
والذكر كتسيان أساسى للنبوة. وبعبارة
أخرى الذكر هو رؤية غياب الأنبياء حيث
يظهر الغياب أمام الأعين. غياب الأنبياء
حاضر فى صورة غالبية وعيفة. ذاكرة
للمنسيان، كما قال محمود درويش فى
كتابه الثرى عن بروت ١٩٨٢. وهى
ذاكرة لمنسيان النبوة التقليدية. والنبى

الجديد مائل فى الظل والنسيان. يتسحب
ويتردد ويثوب ويتخفى ويتمجب. مما
يجته مختلفاً تمام الاختلاف عن جميع
صفات ونعوت النبى المرسل من عدد
المطلق واجب الوجود. فهذا النسيان للنبوة
ظل يلاصق مجموع تاريخ الإلحاد فى
الإسلام للميتافيزيقي والشعرى منذ زمن
بعيد حتى جاء الشعر العربى الحديث -
وإيس الفكر العربى الحديث - وأسّ فكره
على ذكره لنيان النبوة. لم يلق الشعر
الحديث من نسيان النبوة لأن الفلسفة
نفسها وعلم الكلام وللأهوت الحديث
والأديان والأديان المقارنة لم تستطع أن
تزيل هذا النسيان. ولأن حجب النبوة
جزء لا يتجزأ من جوهر النبوة للجديدة
للزمن الجديد. أما النبوة للمحض، النبوة
للطقلة، للترجيحية، فهى تشويه أو تجريد
لحقيقة النبوة الجديدة. فالحجاب الذى
يحجب النبوة أساسى فى طبيعة النبوة
نفسها والذى فحوها تقدم أو عرض مالا
يمكن عرضه أو تمثيله. وهو اللطيف.

إيس اللطيف الذى يراه الشاعر قادماً
من بعيد شيئاً من بين الأشياء الكثيرة
للموجودة، للمادية أو للروحية، الأرضية أو
السمائية، للقائمة هذا أو هناك، الواضحة
أو للغامضة، إنما هو يتجوه بالغماء
الوجودى من وهى نفسه. يأتى اللطيف
فى إطار الموت والقتل والأحلام. لكنه

يتخفى فى الهامة والنيلان والجن. كان
العرب قبل الإسلام يزعمون أن الإنسان
إذا قتل ولم يؤخذ بثأره يخرج من رأسه
طائر يسمى الهامة وهو كالنومة فلا يزال
يصيح على قبره اسقونى إلى أن يؤخذ
بثأره^(٤). والروح كالهواء الذى فى
باطن جسم الإنسان الذى ضد نفسه،
والنفس «طائر يتبسط من جسم الإنسان
إذا مات أو قتل. ولا يزال متصوراً فى
صورة الطائر، يصرخ على قبره
مستوحشاً له، وفى ذلك يقول بعضهم:
سلط الموت والمتون عليهم، فلهم
فى صدق المتألم هام». وزعموا أن
هذا الطائر يكون مصفراً ويكبر حتى
يصير كضرب من البوم ويتوحش
ويصرخ ويوجد فى الدنار المسطلة
وللأرويس ومصارع القتلى. يزعمون أن
الهامة لاتزال عند ولد الميت لحلم ما
يكون من خبره فتخبر الميت^(٥).
ويستخدم محمود درويش هذا الضرب
من البوم فى «ليلة البوم» التى لا
يلاصق فيها الحاضر الأمل، وإنما تقوم
فيها «خيمة الأبدية» التى يعيش بها «سادة
الوقت» الفلاسفة. وقد أصبح البوم منذ
هوجل^(٦) رمز الفلسفة التى لا تظهر إلا
فى الليل. إذن فى ليلة اليوم الفلسفية
يلاصق للحاضر نفسه ولا يلاصق الأمل
ولا اللغد. يشوب الوجود فى حاضر لا
زمان له ولا مكان له أو يقوم الوجود فى

لحظة أبدية بالضبط. وبالتالي فالغد يبدو غامضاً:

«ماذا سيحدث.. ماذا سيحدث بعد الرماد؟» (٧).

والجواب في «مختاليات لزمن آخر»، لزمن غير زمن الماضي والحاضر والمستقبل، هذا الزمن الذي أفنى البشر أو شقهم إلى اثنين، إلى الأنا، واسم الأنا، إلى الهدوء الراكد حيث لا تاريخ ولا موتى ولا أحياء بل ولا هدنة ولا حرب ولا سلام..

ويبدون أن فكرة الطواف حول الذات في «ماذا تركت الحصان وحيداً» وما تحمله من نقد للثأ محاولة من الإنسان لاستفاد مصيره (إلى أخرى وإلى أخرى) من يد الزمان (الأول) الذي يطوف على البشر فيفتنهم، ولكن الأيام سوف تستمر في الطواف بالبشر. فالحرب لا نهائية بينهم:

«أطل على لغتي بعد يومين،
يكفى ضباب قليل نهضت
أستغني عن الباب للنسم وكفى
خطاب قصير لشمس أنطونيو
الحرب،

تكفى

يد امرأة في يدي

كي أعانق حريتي

وأن يبدأ المد والجذر في
جسدي في جديد،» (٨).

وليست مصادفة أن يستحضر الشاعر امرئ القيس (خلف غير لغوي مع امرئ

القيس) لأن امرأ القيس ارتفع بفكرة الطواف إلى تأمل معنى المصير الإنساني على الأرض. أما عروة بن الورد فيمثل فكرة الطواف من أجل المقام. وأما الأعشى فقد تعلق بالطواف حول المال.

وكما في امرئ القيس وهاملت لشكسبير، فشيخ الأب هو الذي يورق الشاعر في «ماذا تركت الحصان وحيداً». وبعبارة أخرى سؤال لماذا تركت الحصان وحيداً، هو السؤال الذي يفكره الابن أمام شيخ الأب:

«ماذا تركت الحصان وحيداً؟

لكن يقيم البيت، يا وادي،

فالسبوت تموت إذا غاب
سكانها...» (٩).

وسؤال «ماذا تركت الحصان وحيداً؟» يأتي في سياق قصيدة «أبد الصبار» بعد سلسلة مختالية من الأسئلة التي يلاحق أو يطارد بها الولد أباه. فحتى يطمئن الولد إلى المستقبل الممكن - لظنون عليه ألا يخاف وأن يلتحق بالأرض إلى أن تصل «سيرة الدم فوق الحديث إلى ملتهاها».

ولجدير بالملاحظة هنا أن الشاعر محاط بالصوت. ويتأمل مصير الإنسان بزمانيته المتدهية. لكن نهائية الزمان لا تقوده إلى البكاء على الأطلال الذي لا يؤمل بعده ابتساماً.

لا يبكى للشاعر للحياة التي ذهبت وإنما يستمد القوة من الأطياف التي تعود من موتاهم. صحيح أن الزمن بمفرده لا الماضية والحاضرة والمستقبلية هو الذي

يحكم رحلة الإنسان على الأرض بحثاً عن الحقيقة وراء الفناء المستمر والشقاء الغامض. غير أن الهزائم المتكررة التي منى بها الإنسان للعربي في القرن العشرين سوف تنقلب يوماً ما إلى نصر حقيقي. وسوف يشار الابن لأبيه. وبالتالي فمحمود درويش يقترب من امرئ القيس من حيث التأمل المشترك في المصير. لكنه يعتمد عه من حيث استسلام امرئ القيس للمصير.

وبالتالي فحركة محمود درويش كحركة عروة بن الورد أكثر إيجابية وتحميماً بحيث يصح أن نعد شعر محمود درويش أحد أعمدة الحساسية في الشعر العربي الحديث. فهو لم يستسلم للحزن الحزين الذي وجدناه ومازالنا نجده عند أحفاد برج بن مسهر والسجاح بن سباع وامرئ القيس. وليس المقصود أن محمود درويش يجمع بين انتهاء الفخار وبين انتهاء الشاؤم، بين التراجيديا والكوميديا، بين السعادة والتعاسة، بين الحزن والفرح، وإنما هو يميل في «المساء الأخير» على هذه الأرض، إلى إحياء الإرادة الجبارة.

وليس هذا الف والودوران في الشعر العربي القديم إلا محاولة لبيان الأصل العربي لإرادة القوة. وهو لاف وديوان لا يجتازان محمود درويش يلم بنظرية نشئته في الحقيقة ولا بنظريات تقليدية أو حديثة، وإنما يعنى هذا أن درويش عنوان لإحدى الإرادات الشعرية الجبارة في التاريخ العربي. وبعبارة السؤال: من له الحق الآن أن يقول لو أن

الحصان يقتحم الأشباح

جمعيا، فهو لم يتحقق ولن يتحقق. لأن الحقيقة الوحيدة هي ميزان القوى. ودولة إسرائيل لا تريد إلا مزيداً من القوة. ولأنه لا معنى لمفهوم الاعتراف إلا بين الأقوياء، فالاعتراف العربي لا قوة له لأنه نابع من إرادة غير موجودة. يقول الشاعر:

«أطُلُّ على المفردات التي
انقرضت في «لسان العرب»^(١٢).

وهو بالطبع ليس انقراض لغة الضاد، وإنما رحيل الفكر العربي أو نوع من أنواع الفكر العربي الذي أضفى الفكر العربي واللغة العربية على السواء.

ولقد انقرض الفكر العربي ولم يهضم بعد لأنه لم يستطع حتى الآن أن ينظر إلى الهوية نظرة جديدة تحقق الانسجام بين الهوية القائمة على الوجود والهوية القائمة على القلب. لم يستطع الفكر العربي أن يحقق الاختلاف داخل الهوية نفسها أو أن يدخل الكلمة داخل الهوية الإلهي لأن الله واحد لا شريك له.

واسم الهوية نفسه ليس عربياً في أصله، وإنما اضطر إليه بعض المترجمين، فاشتق هذا الاسم من حرق الرباط، أعنى الذي يدل عند العرب على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره، وهو حرف هو في قولهم: زيد هو حيوان أو إنسان^(١٣).

لكن يبقى أن النظرة القرآنية للمعالم تقوم على الوحدة الوجودية المفصولة فصلاً قاطعاً عن الاختلاف ومماراته أو أنها ترد الاختلاف إلى الوحدة. وكان الفكر العربي ومازال يحكمه المنطق

القضيي إذن هي البحث عن الانسجام بين الذات وبين الحاضر غير المفكر فيه أو غير المتفكر فيه. عند درويش يقوم تمثيل الحقيقة على البديهة المطلقة التي هي «ساحطة في القلب» وليس في الفكر. وأما أدونيس على سبيل المثال فالقياس عنده منطقي وتنبؤي أو تطابق التمثيل الشعري للمطلق. وتطابق التمثيل الشعري عند أدونيس مع المقولات الفكرية التي جوهرها نقد الوعي. لكن التمثيل الشعري عند درويش يفسره أو يبرره المكان – الأرض. الأرض هي مشروع تدينيات للذات الشاعرة. الأرض هي القاعدة والشعر الاستثناء.

كيف يتحقق الانسجام إذن بين الهوية القائمة على الوجود والساحطة في القلب؟ فقد مات أحسن المعاليم. المهريه كينين شعري ذلكي تظل بعيدة عن الوجود. وهي كترابط عقلي أو منطقي تقوم فقط على الوجود ولا تقيم لا العدل ولا العدالة ولا الحق. وقد لا يخضع الحكم الشعري إلى مقياس الصحة أو معيار الحقيقة أو عبار شرعية أو لمشروعية. لكنه يدفع الإرادة إلى تحطيم للهوية القائمة على الوجود، إلى تحويل الإرادة إلى واقع – كل الواقع – بل إلى جوهر الواقع.

فرغمًا عن «يوميات الحزن العادي» لا يبكى الشاعر على رحيل أحسن المعاليم، بل غلاته للشعري غداية إرادية عتيقة تجبر نفسها على أن تؤكد نفسها لا على أن تسيطر أو تأخذ مكان الجلاذ. وإذا كان الحق – حق الأرض – واجباً أخلاقياً أو حداً أقصى أو مثالا

يصوغ مرحلة جديدة من مراحل الوجود؟ أو كما يقول درويش نفسه: «هل من نبي جديد للزمان الجديد؟».

ليس درويش وجودياً لأنه في مقدور الذات المستقلة الشاعرة أن تسوغ لنفسها مشروعاً أساسياً أو تأسيسياً تدلل به على معنى الحياة العامة وهو المشروع «الطالع من شروق المكان»:

«أسرجوا الخيل،

لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيل

في آخر الليل، وانتظروا

شبحاً طالعاً من شروق
المكان...»^(١٤).

لكن من له الحق في أن يستطيع وأن يريده؟ ما هي الإرادة التي تفسر وتسيطر؟

ليست الحقيقة عند درويش يقينية. وهي ليست شكلية أو فكرية. وإنما هي مكانية. بالطبع، في البدء، تتطابق الحقيقة وفق مقياس يوجد داخل الوعي أو سؤال يتطارد الوعي:

«مرة في مطار بورجيه الفرنسي، ومرة في أحد شوارع صوفيا.. كان مصيرك يلح عليك بتحديدته. وكانت هويته، الغامضة على الوجود والساحطة في القلب، تطالبك بتحقيق الانسجام بينها. وكأنك تأتي دفعة واحدة من أول العمر إلى هذا السؤال: من أنت؟»^(١٥).

الأرسطى على الطريقة التالية: فمثلاً
هـ أ في هوية مع به، مستعلماً أنه: على
الرغم من الاختلاف في التعبير بين هـ،
به فإن المقصود بهما شيء واحد، أى أن
الاختلاف موضوع موضع الإكراه
والرفض. ولم يتم التوحيد بين الاختلاف
الشكلي (أ ليس ب) والهوية الموضوعية.

فالهوية هي ما يجعل شيئاً ما متشابهاً
تماماً مع شيء آخر دون أن يتجسم هذا
التشابه التام مع الاختلاف التام.

والتوحيد في أصل اللغة عبارة عما
به يصير الشيء واحداً، ثم يستعمل في
الخبر عن كون الشيء واحداً. أما في
اصطلاح المنطقيين فهو العلم بأن الله
تعالى واحد لا يشاركه غيره فيما يستحق
من الصفات، نفياً لإثباتاً، على الحد الذي
يستحقه، والإقرار به. ولا بد من اعتبار
هذين الشرطين: العلم والإقرار جميعاً.
لأنه لو علم ولم يقر، أو أقر ولم يعلم، لم
يكن موثقاً.. والتوحيد مصطلح الأصول
للخمس عدد للمعتزلة ومبدأ مسلم به آخر
الفلاسفة العرب ابن رشد قائلاً: «الإقرار
بالله تبارك وتعالى، وبالنبوة وبالسعادة
الأخروية والشقاء الأخرى» (١٤). وعلم
الكلام يسمى بطم التوحيد وإثباته على
الغير بإيراد الحجج ودفع الشبه. أى أن
علم الكلام ولد لتحطيم الاختلاف. ولم
يكن المعتزلة ولا ابن رشد في معزل
عن هذا التحطيم أو إسداده أو إعادة
تشكيله في صيغ مختلفة.

من المؤكد أن القرآن الكريم يدعو
الإنسان إلى ممارسة العقل في أكثر من
موضع: «قل هذه سبيلي أدعو إلى
الله على بصيرة أنا ومن

اتبعتي وسبحان الله وما أنا
من المشركين» (سورة يوسف، آية
١٠٨).

لكن النص لا يسجن نفسه في
الإعلان عن الهودون التغير في الهو.
فهو يعبر أيضاً عن المسير ويشكله. ولا
يخضع موضوعه من الإحالة الذاتية،
إلى الإحالة إلى نفسه (النص). وإنما هو
ينقل الرسالات الأخرى، المختلفة. ينقل
المختلف بداخل الهو. إذن يقوم الوحي
على غرار أشكال الوحي الأخرى. ويقوم
صلة بين المطلق الإلهي وبين النسبي
الإنساني. وبالتالي فالمحقيقة لا تبقى
متماهية مع نفسها دون اتصال بالمختلف
عليها. ليس للقرآن إعلاناً عن التوحيد
أمام الإنسان وكأنه دوران حول الهوية،
وكانه عودة خالصة للهو من الهو وإنما
هو إعلان عن التوحيد يحوى بداخله
لحظة الاختلاف للحظة تكرينية للوحي.

لا نمنى هشاشة الفكر العربي أن
الشاعر ينفي هويته العربية الثقافية بل هو
يقول على مسعد البناء الفني. وليس على
مسعد الفكر - البلاغة العربية التي بها
يعرف إعجاز كتاب الله تعالى، الناطق
بالحق، الهادى إلى سبيل الرشده، المدلول
به على صدق الرسالة وصحة النبوة،
التي رفعت أعلام الحق وأقامت مدار
الدين وأزلت شبهة الكفر ببراهينها
وهكت حجب الشك بيقينها. يقول
الشاعر:

«ويُضنك القرآنُ:

فبهت الله غراباً يبحث في
الأرض ليسريه كيف يوارى

سوء أخيه، قال:

يا ويلى أعجزت أن أكون
مثل هذا الغراب
يُضنك القرآنُ،

فابحث عن قيامتنا، وحلق
يا غراب (١٥).

لم يطم القرآن الشاعر فقط اللغة
العربية في صورتها العامة وإنما اللغة
العربية في شكلها المرمضى والموزون
والمقفى. فهو يرى أشباح أبى الطيب
المتنبى وأمرئ القيس وأبى فراس
الحمداني.... وهي تأتي من بعيد إليه
وبالتالى فالشاعر عنده إيقاع، يسمعه
ويتبعه ويغنيه. لأن هذه الأشباح تشده
إلى «البدو القدامى»:

فلنتنصر

لغنى على الدهر العدو،
على سلاطى،

على، على أبى، وعلى
لؤلأ لايزول

هذه لغتى ومعجزتى. عصا
سحري.

حذاق بابلى ومسلتى،
وهويتى الأولى، ومعدنى
الصقيل.

مقدس العربى فى الصحراء
يعبد مايسيل

من القوافى كالنجوم على
عباته

ويعبد ما يقول (١٦).

القصان يقتحم الأشباح

إنّ يرى درويش الشعرية مسحية خارج الوزن. حتى ولو كانت نثرًا ويعطى ذلك أنه متأصل في القديم، ولأنه بسبب ذلك، ينظر إلى الشعرية من وجهة مزرونة ومنشورة في آن واحد لأن اللغة العربية تظل لها خصوصيتها التعبيرية الجمالية الفريدة. ويظل لها مخزونها الإبداعى الخاص. ولأن اللغة الشعرية العربية لا تقدم إلا في سياق القديم الكتابى، في هذه اللغة انطلاقًا من هذا السياق. والى السياق القديم الكتابى نفسه منشور وليس واحدًا. فامرؤ القيس الذى تمسحه درويش ليس زهيرًا. وأبو الطيب المتنبي الذى يظل عليه الشاعر ليس بالضبط المعري.

هكذا يبدو أن التراث الشعرى العربى يقوم على هوية الهوية والاختلاف، على تشابه الكلام الموزون المقفى والكلام المنشور. لأن الوزن/ القافية لا يستند إمكانات الإيقاع أو إمكانيات التشكيل الموسيقى فى اللغة العربية. يقول الشاعر:

لأبد من نثر إذا،

لأبد من نثر إلهى لينتصر
الرسول... (١٧).

تبقى النقطة السياسية فى تجربة درويش الشعرية. لم يحول درويش الجرح الفلسطينى فقط إلى رمز. لأن الرمز يعد إنتاج اللئذائية المعروفة: الرمز نفسه والرموز إليه. كما أن الشعر عند درويش ليس مجرد أداة فى خدمة السياسة وإنما هو أيضًا غاية السياسة الأعق. الشعر أداة وغاية السياسة لأن «الشارع فى النثر»:

«الشاعر فى الشارع. والشارع فى الشاعر ذلك هو فضاء معين الشعرى. انخرط فى تفاصيل مكونات الماصفة. وإذا كان الحجر هو القلم الذى تكتب به الآن الحرية، وهو القمر المطالع من ليل يرحل، فإن قصيدة معين يسمى كانت الحجر الذى لم يقوِّف عن رجم زمى الاحتلال والقهر من ناحية، ورجم اللغة السائدة من ناحية أخرى» (١٨).

نجد أن علاقة الشعر بالسياسة تنظيرًا شائعًا لاسمه «الواقعية» وقد مارس تأثيرًا واسعًا على الكتابة الشعرية العربية قبل هزيمة ١٩٦٧. وقد أنتج هذا التنظير شعرًا سمي بـ «الشعر الواقعى». ومع أن كلمة واقع تبدو واضحة جدًا، للوهة الأولى، فإنها، على العكس، فى الكلمات الأكثر غموضًا، خصوصًا فى الصلة التى تربط الشعر بالواقع. غير أننا إذا درسنا الصلة التى تربط الشعر بالواقع فى نتاج محمود درويش سوف نرى أنها تدور حول حركة مركبة بين واقع للحدث السياسى وبين الشعر: يقول الشعر السياسة وتخضع السياسة إلى الشعر بمعنى أنها تحاول أن تتصلق إلى الأفاق البعيدة التى لا يرسمها سوى الشاعر. الشعر الدرويشى بديًا، وسيلة وغاية للحرر الإنسانى الكبير. له فالكنته المعالية. الشاعر فى الشارع. وله شعرية وجماليته. للشارع فى الشاعر. إنه سلاح، وهدف السلاح الذابت. وهو كاداة، ليس إلا تدويًا على الشعر العربى القديم لكن فى الحياة الدنيا. وهو كناية تبلغها أولا تبلغها السياسة، ليس إلا خروجًا على الكلام للشعرى التقليدى وعلى اللغة السائدة. الشعر كناية للسياسة شرط السياسة الجذرية.

وىعى هذا أن الشاعر ليس حياديًا. كما يعطى أنه لا يخضع كتابته للمسلّمات سابقة على الشعر سواء أكانت أيديولوجية أو ثروية أو إعلامية أو حتى سياسية لأن غاية الشعر فى شعرية ذاتها فى كونه خرقًا مستمرًا للمعطى السائد فى الرعى السياسى واللغوى الأيديولوجى. صحيح أن درويش منحاز إلى القضية الفلسطينية. لكنه الانحياز إلى الصياغة الشعرية فى إبداع الوطن - الأرض. هنا يمكن السبب الحقيقى وراء استقلته من منظمة التحرير الفلسطينية.

ما يكون، فى هذا المنظور، معنى الواقع أو الواقعى؟ لا يحتاج الشاعر إلى أن يتطابق شعره وواقعه وإنما يحتاج إلى أن يتطابق الفطرة مع الطريق، وأن يتطابق الطريق مع الهدف.

إن أرى حى عامًا من رعى اللزمن الجاسد تبخرت فى لحظات، وهامى الحدود الفاصلة بين الواقع والشعر تتشابه وتختلط فى فوضى تجريدية.. كأنفجار قذيفة فى الظلام.. فليس الشعر الواقع، بل «المستقبل» الذى يعيد رعى الجلال إلى تيه الزمن للرمى. ومعنى ذلك أن قيمة العمل الشعرى لا تكمن فى مدى كونه واقعًا أو حقيقًا. ولا تكمن فى مدى كونه محلاً أو عاكسًا للواقع. وإنما فى مدى قدرته على «اقتناص» الرضى فى «سماء جديدة لأحلامنا، يخلط فيها الواقع بالأسطورة. ومن هنا لا يمكن فهم العمل الشعرى، الفهم المعقول، بالعودة أو بالاستناد إلى الواقع بل بالعودة أو بالسير على حجر «يحيله بالبرق والعواصف

التي تخرج الإنسانية من الصيانه والهاوية.

ويؤم الفكر السياسي عند محمود درويش على جعل الحرية أساس التاريخ:

«في البدء، كانت الكلمة محفورة على حجر في تلك الأرض وهامي تنطق في شروطها المعاصرة، ما هي تصرخ كما لم تصرخ أي جرح من قبل، لا في بيرة.. بل في جسد: العربية، أو الطرفان..» (١٩).

والسلطة عنده علاقة تربط القوة بالضعف وعلاقة القوى علاقة سلطة فالفلسطينيون «يوصلون الانهات اللذ في الرواية ومن الأرض، من قوة الأشياء وضعفها» (٢٠). والسلطة لديه ليست شكلا كشكل الدولة الفلسطينية المتوقعة في الأمد البعيد. وهي ليست علاقة بين شكل كعلاقة المنثور والمنظوم في الشعر. القوة ليست قوة مفردة بل من سماتها الأساسية إرتباطها بالثيق بقوة أخرى. كل قوة علاقة (سلطة) وكل علاقة قوة. فليس للقوة أي موضوع آخر سوى القوة. كما أن ليس لها ذات غير القوة نفسها: «دعني حجر، يتكدرن سلاح الزائل للمحل، في عظام الوحش الأول إلى أحدث الديابات» (٢١). ومن الممكن اعتبار هذا التعريف عودة إلى بساط الترانين الإنسانية، إلى «السواد الخام، للسواد الأولية التي يتدرب منها وعينا، قبل أن يترافق الوعي على انفصال ما عن مكوناته، أو ليس مبالغة بلاغية وإنما الحجر شكل اللزوية. والضعف ملازم للقوة أو نتيجة تقترب عليها أو تضمر مكون لها: وعلى حجر، كان الأولاد يفتحون هذا الحجر

بكل ما يمكن من وضوح الصراع بين الدم والسيوف. إن محمود درويش أقرب هذا إلى التاريخ العربي منه إلى نهتشة أو ماركس أو فوكو لأنه يرى أن علاقة القوى تلحم بالضعف. ذلك أن الضعف انصب في الضعف الثاني من القرن العشرين على أرواح وأجساد الإنسان الفلسطيني لوبيدها ويبدل شكلها ولا موضوع قوة الديابات سوى الضعف الحرجى. لم تدخل القوة الإسرائيلية مع كائن آخر، بل مع قوى أخرى، من بينها القوة العربية المسلحة: «كانت الهيمنة الإسرائيلية تكبر على أقدارنا. وصار الحديث في «الزمن الإسرائيلي» حديثاً عادياً يشبه الحديث عن الغزو، بعد ما انتهت الحروب النظامية إلى ما انتهت إليه من فئوت البحث عن توازن الطائفة بالطائفة» (٢٢). فصارت إسرائيل فعلا في مفعول فيه وبه، في الماضي الحاضر والمستقبل. هي مجموع الأفعال في معلومات ممكنة وواقعة. وفي الممكن أن تنصور قائمة طويلة تورد فيها المتغيرات التي تعبر عن علاقة القوى بالضعف والتي تمثل الأفعال الفاعلة في المفعول العربي. إلا أن جوهر هذه المتغيرات هو الإبادة الجماعية للإنسان الفلسطيني. تلك هي مقولة للصنارة الإسرائيلية المعاصرة. وهي في الواقع حصارا محطمة للحضارة:

«فبعد كل حفلة قتل كانوا يحتنون رؤوسهم، قليلا، أمام العاصفة، ثم يعودون إلى المرجعية الجاهزة «مادمت قد قتلنا فمن حتى أن نقتل». ويصوبون العاصفة في كأس من ماء بارد. لا، ليس من حق

أية ضحية أن تكون ضحية إلا إذا كانت ضحية يهودية. ليس من حق أي جلد، في التاريخ الأدبي، أن يستدر دموع المتفرجين إلا إذا كان جلدًا يهوديًا، لأن هذا الجلد ليس أكثر من ضحية ظروف حولته إلى جلد مظهر» (٢٣).

اليهودي الضحية الوحيدة في التاريخ هي القيمة للاريسية التي تقوم عليها علاقة القوى في منطقة الشرق الأوسط منذ نهايات الأربعينيات من هذا القرن.

وهذا ما جعل أطروحات محمود درويش الأساسية حول السلطة تنقسم إلى ثلاثة أنواع: القوة بالضرورة سلطة قائمة، يجب البحث عن القوة المضادة من حيث هي قوة تضار وتكسلك وتكسج، تحسم القوة وليس «القوة المضادة». نفسها على الكل، غالبيت أو مغلوبين.

إن مصدر السلطة الإسرائيلية إذن أصلها هو اعتبار اليهودي الضحية الوحيدة في التاريخ. وهي تظهر إلى الوجود وتمازج نفسها كعلاقة بين قوة وضعف، وهي علاقة أحادية الجانب تغلو من الصراع الحقيقي مادام اليهودي هو القائد وحده على التأثير. اليهودي هو الوحيد الذي يملك دالة القوة. وأما العربي فقادر فقط على التأثير وعلى تزييد اليهودي بمادة القوة. ولأنه الاستثناء الوحيد في تاريخ الضحية، فاليهودي يرسم دالة القوة، التي تظل مجردة عن التاريخ لا تتشكل ولا تتحدد في هيئة. وتترك بمزحل عن الأشكال الواقعية التي تتشكل بها وفي مائى عن الأهداف التي تسعى إليها والوسائل التي تستخدمها.

الحصان يقتحم الأشباح

هو أنجز المعادلة التي يطابق فيها الشعر نفسه والسياسة. أن يتبادل الشاعر والسياسي سيرة الأولوية كما يتبادل الخالق والمخلوق سيرة الخلق. ذلك أن البناء للشعر لا يمتطيع أن يبني شيئاً من الأشياء مالم تكن لهذا الشيء علاقة وثيقة بالأرض - المكان - صميح أن العلاقات السياسية تظل ممكنة أو كافية ما لم يتم خلقها في القالب الشعري. للقضية إذن أعظم من مجرد التفاعل أو التأثير بين العلاقات للسياسة وبين البناء الشعري فطابق الشعر لنفسه وللسياسة يربط نفسه بالسياسة في صلة هي أبعد ما تكون عن العلاقة المباشرة البسيطة. ذلك لأن شعر درويش محكوم بحجربة أسيلة تظهر نفسها بأصالة فنية وبمعاصرة فكرية تجربة مباشرة، تنجح إليها العين مباشرة بإدراك مباشر لها من حيث هي حاضرة للمعان حسراً مقبولوجياً، لأن الرؤية والكلام يحكماهما حكماً كلياً سؤال الأرض. هو سؤال يستلزم هذه الرؤية وهذا الكلام.

تقوم هذه الرؤية على البحث عن الأول. وقد كشفت أن الأول ثان في حد ذاته بمعنى أنه محصلة تراكم طويل. البسيط مركب من أزمنة معقدة وليس أولياً خالصاً. لأنه صاعد في الأرض ولا يهبط من السماء وأنه أفق أول سابق عاين. يتوالد الأول، وبالتالي فهو علاقة وليس شيئاً أو أرضاً صلبة. فإبداعات كالهنايات نتيجة من نتائج التطور. هذا هو إعجاز البسيط. أن يكون مركباً في حد ذاته أن ينكسر في وحى ذاته في ذاته أن يبسط بسيط البسيط أو أول الأول. كما

ومن ثم كان تأكيد محمود درويش المستمر في حياته وشعره على تركيب السياسة والشعر في نظام يربطهما ربطاً مفصلاً يستند إلى اختلاف في الدرجة لا في الطبيعة لأن الصلة التي تربط الشعر باستراتيجيات السياسة ليست صلة خارجية إنما هي صلة داخلية يختلفان فيها (في الدرجة) ويتماهيان.

أما القول بالاستقلال الشعري الكامل من السياسة أو بالاختلاف في الطبيعة بين الشعر والسياسة فهذا يقيم على نظرة أحادية للجانب. من المؤكد أن الشعر له مقاييسه الخاصة به وإنه ليس هناك تشابه مطلق أو قاطع بين الشعر والواقع السياسي وأن الشعر يقول ما يتوهمه أو يتخيله واقعاً وإن أعظم للمبقرات الشعرية من أمثال محمود درويش هي التي استطاعت أن تستخرج الأنا من الأنا، فالشعر ليس للواقع، وإنما هو آفاق الواقع البعيدة وغايات الإنسان للجليلة.

أما مقايضة الشعر بالشعر وحده فلا تكفي. ويؤدي إلى انكسار الشعر على نفسه دون وسيط أو تفصيل للأنا الشاعرة في شبكة علاقات للتفاضل والتكامل. قد فصل محمود درويش ذاته الشعرية ضمن للبيئة السياسية للشعب الفلسطيني. لكن هذه البيئة لم تكن ولم تصبح أصلاً أو ماهية جوفية ثابتة. بل كانت وربما لازالت ممارسة أو آلية إجرائية لأن الدولة الفلسطينية لا توجد وإنما تتكون ضمن عملية تاريخية طويلة الأجل.

باختصار لمحمود درويش ليس شاعرٌ سياسياً. كما أنه ليس سياسياً. وإنما

فالمضحكة اليهودية مادة خالصة لم تقتصر أي مضاي أخرى ولم تتخبط في جواهر مشكلة وكائنات وموضوعات مغايرة. فالمضحكة اليهودية هي الضحكة الأولى أو المجردة عن مجموع مضاي التاريخ الأسمى. هذا هو جوهر اليهودية السياسية المعاصرة.

تختلف السياسة عن الشعر في الدرجة وليس في الطبيعة. بينهما تقاير لكن بينهما أيضاً ارتباط وثيق وتداخل وتفاعل. وتكبد أولية أحدهما على الآخر مع الوقت وتغير الزمن. إنهما يختلفان في الدرجة لأن السياسة غايتها الشعر ووسائلها القوة والشعر غاياته السياسة ووسائلها الجمال.

فالشعر إذن مبنى يستخرج الجوهر في تفاصيل الجزئيات الدقيقة أما السياسة فهي على العكس من ذلك غير مبنية في الظاهر لأنها تشق طريقها دائماً في هذه الجزئيات دون الاهتمام الظاهر بالجوهر. ذلك أنها تتشكل بنقاط مفردة تتصارع فيما بينها بالقوة رد القوة. لكن الشعر السياسة يهدفان التأثير والتفرد والانتشار التلق كما يصدران معاً فكرة مركزية أو عن بؤرة سيادية.

ولا يسير لا الشعر ولا السياسة في اتجاه خط مستقيم. بل يرسمان معاً انحناءات والتواءات وانسلاخات وتهويمات غالباً ما تغير اتجاهها باستمرار. فالشعر لا يحيل أبداً إلى ذات شاردة متحولة من أي ارتباط بميدان السياسة. وأبست السياسة منفصلة عن الشعر الذي تخرج به السياسة إلى الوجود.

أن فلمسطين هي مكان المكان أو وطن الوطن.

فكتاب البدايات أو العودة إلى الينابيع الأولى هي في الوقت نفسه نهاب إلى إيمان جديد ببداية جديدة. للبسيط يتراكب. المواد الخام والمواد الأولية مواد مصنوعة وثانوية أو ثالثة: للحق التاريخي في حاجة إلى هدف مرحلي سابق. الأول مشقوق

إلى شطرين ضمن عملية تاريخية لا يتركها للعمل وحده. تغيرت الصور. ولكن الأول مازال في حاجة إلى المصارك، إلى معارك نهايات القرن العشرين البديهة في حاجة إلى دفاع والحقائق الأولى والعاصر الأولى إلى تجليات وتفصيل، وللمادة الأولى إلى البزغ، والبسيط إلى التكوين والتعود. بل إلى التاريخ

• قول : إن التاريخ مزج

ولكن من قال إن من حق البشر أن يمزحوا بهذه السماجة، مع التاريخ؟

ها هو للتاريخ يضحك على هذا المنطقت التاريخي. فهو لا يكثر بما هو خارج تاريخه، (٢٥).

في سياق للحظة التاريخية الزائدة التي تتسم بالانعطاف عن الأفكار القديمة وبالتعامل المستمر مع الواقع الجديد تبرز الحاجة الماسة إلى تعقيد البسيط والتاريخ للتفسير لنا في حاجة إلى مزيد من الأصول ولجذور، وإنما إلى كسر الصورة التي لحظت مكان الجوهر :

« لقد ارتاح الإسرائيليون إلى صورتهم في صناعة قيديو تماهاو فيها إلى درجة تسواء عندها، أنهم هم الذين اختاروا المشهد والأبطال والإضاءة والعمدة. وتحوّلت للكاميرا من سلة إلى عقيدة، من سلة للتصدير إلى صورة عن النفس ... صورة نهائية محكمة الجمال والكمال، فيها من عناصر التوازن الذاتي ما يجعل الواقع لتكاسك للصورة. الواقع ظل. الواقع شتات لصورة هي للحقيقة الكليّة، (٢٦).

الصورة إذن هي للحقيقة والواقع زيف. بل هي جوهر ومصدر معرفة الواقع. مما يخدم تجديت حركة الزمن وتطيلها عن العمل خارج الصورة. في لحظة الانعطاف التاريخي الراهن يطلع شريح أفلاطون من شقوق المكان لأنه صاحب نظرية الصور المصورة. ويلطيط كم يصبح أفلاطون إسرائيلياً. بل تسامع أحد آخر أحفاد أفلاطون الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز في حديث مع محمود درويش قائلا : «لماذا اختار الإسرائيليون للغة العبرية، ولم يختاروا لغة أخرى حية؟ قلت : إن هذا الاختيار جزء من صناعة للخرافة الكبرى فخرافة، حق للعودة، إلى أرض للتوراة تحتاج إلى أدلتها القوية: لغة التوراة. ولكن ما رأيك يا سيد دولوز في محاولتهم إنتاج ثقافة متميزة ومؤثرة؟ قبل الفيلسوف: ليس في وسع الذين انفصلوا عن ثقافتهم الغربية أو العربية، أن يتجروا ثقافة جديدة ذات شأن. (٢٧) ويرى الفيلسوف آسا كيشر ما لا يراه للجنرال الإسرائيلي، لأن أخطاء إسرائيل الجوهريّة هي غياب مفهوم الزمن، ويؤكد

الفيلسوف عيدي تسميح أن السياسيين الإسرائيليين لا يتقنون شيئاً في ديناميكية الزمن، وأتاق المستقبل. ويلاحظ البروفيسور يرميا هويوفيل أن الزمن الإسرائيلي هو زمن أجوف: في سنوات السبعين كان هناك تقدم نحو السلام. كان هناك مجرى. وعندما يكون ثمة مجرى لا يكون الزمن أجوف توقع جديد ما يأتي به الفدأى : هناك وعي مستقبل كامل. ومقابل ذلك عندما تكون حاسة « الأمر الواقع، فإن معنى ذلك أن لا شيء يتجدد ولا يتحوّل سيوجد. وهذا يعنى أن المستقبل يبدو مستقبلاً أجوفاً، (٢٨). وفي جميع الأحوال يتم تجميد وعي الزمن وتفريغ المستقبل. فالحاضر يكون هو المستقبل. ما هو كائن هو ما سيكون، (٢٩) ويرى يرميا هويوفيل أن مصدر الخطر على الإسرائيليين يأتي من وجود ثغرة كبيرة بين وهم « الأمر الواقع، وبين الواقع الضغير وهذا، ما وقع لنا في يوم الغفران، فحتى ذلك اليوم كنا نعتقد أن الوضع سيستمر إلى الأبد، وكأن دولة إسرائيل تقرر وقف التاريخ، (٣٠). ويلاحظ المفكر الإسرائيلي أن الزمن يحمل خطراً آخر على الإسرائيليين هو نمو الظاهرة الإسلامية، (٣١). والمشكلة أن الزمن العربي لا يريد أن يصير إلى للزمن الإسرائيلي للمجتمد بديهية ضرورية وهي أن الزمن، حتى ولو كان يعمل لصالح العرب، فهو لا يعمل عمله من تلقاء نفسه، في منأى عن الإرادة.

والزمن لا يسير في اتجاه معاكس. لكن للحاضر يولد في المستقبل. والماضى

الحصان يقتحم الأشباح

أما محمود درويش فيبدو إلى العودة إلى ظاهر الأشياء - الذي يبدو متفكيراً في مقابل الفكر الإسرائيلي والمري السالدين الذين يضمان الواقع الثابت في مقدمة التفكير - كل جهد محمود درويش بقرع على تجاوزه ثنائية الثابت والمتحول إلى المتحول دون الثابت.

ومن هنا فهو ليس شاعراً في الأرض للحنطة، ولا شاعراً فلسطينياً أو عربياً، وإنما هو شاعر عالمي وشعره جزء لا يتجزأ من أجمل ما في التاريخ الإنساني. ■

هوامش :

- (١) محمود درويش، «هي أغنية.. هي أغنية»، دار الكلمة للنشر، ١٩٨٦، ص ٧٥.
- (٢) محمود درويش، «أحد عشر كوكباً»، دار توفيق للنشر، ١٩٩٢، ص ٧.
- (٣) محمود درويش، «لماذا تركت الحصان وحيداً»، رياض الريس للكتاب والنشر، ١٩٩٥، ص ١٣.
- (٤) د. حسن البنا عز الدين، «الطيف والخيال في الشعر العربي القديم»، دار النديم للنسالة والنشر، ١٩٨٨، ص ١١.
- (٥) البصير لنس.
- (٦) G.W.F.Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts, Heraus gegeben von J. Hoffmeister, Hamburg, F. Meiner Verlag, 1955, S.17.
- (٧) محمود درويش، «لماذا تركت الحصان وحيداً»، ص ١٤.
- (٨) المراجع السابق، ص ١٤ - ١٥.
- (٩) المراجع السابق، ص ٣٣ - ٣٤.
- (١٠) المراجع السابق، ص ٢٣.

غرار الأشياء الصلبة. وفي ثم فإن العقل الإسرائيلي والعربي ينتصر في الهندسة حيث ينسجم للتفكير المنطقي مع المادة الجامدة.

ويحسب على ذلك أن التفكير الإسرائيلي والعربي في صورته المنطقية البحتة يعجز عن تصور الطبيعة الحقيقية لسير الزمن في اتجاه لا يتكسر أو يحد إلى الخلف، وعلى هذا أيضاً يسير المنطق الإسرائيلي والعربي على السواء.

في الاتجاه المعاكس لتطور الفكر المعاصر. حيث لم يعد الفكر المعاصر يقوم على الظواهر الثابتة. وإنما أصبح من الآن فصاعداً يلقى نظره على التطورات والأزمات والاهتزازات، باختصار أصبح موضوع الدراسة والطغ والفكر، تحليل وتركيب التحول والتغير في شتى ميادين الجيولوجيا والأرصاد الجوية والأحياء والتاريخ والاجتماع والاقتصاد... وبعبارة أدق أدى إنفعال الصعاليات التي لا تسير في اتجاه معاكس في الفيزياء إلى إعادة الاعتبار إلى تصور ديناميكي للطبيعة والاجتماع. فأصبح من الآن فصاعداً أن الطبيعة طاقة خالقة لبنيات فاعلة ومتحركة ومتغيرة تسير في اتجاه غير دقيق وحيث تقوم الحتمية والسير العكسي أو لتكسر لمركبة الزمن مقام الحالات الخاصة.

هذا هو العهد الجديد الذي لم يكتبه لا العقل الإسرائيلي ولا الفكر العربي، وهما يسيران معاً في الاتجاه المعاكس لسمم الزمن وميلاد الجديد والسير - أو التسير - الذي لا يسير في اتجاه معاكس وإنما في اتجاه محتمل.

يولد في الحاضر. لأن الزمن الإسرائيلي والعربي يسيران معاً وبطرق متباينة في الاتجاه المعاكس لما طرأ على وعي العلوم الطبيعية من جديد منذ عشرين عاماً على وجه التقريب مع بداية احتضار البنيوية، حيث ولد منطق جديد للظوم والفكر يستوحى مضمره الأساسي من الفكرة المستحصية على الزمن الإسرائيلي والزمن العربي وهي فكرة الزمن الذي لا يسير في اتجاه معاكس.

ويالفعل يبدو أن السؤال الإستمولوجي الرئيسي أصبح يدور حل قدرة الإنسان المعاصر على تفسير الجديد دين أن يخفضي الجديد إلى ظاهرة عرضية بلا مسمك؟ كيف لا تكون الفوضى وعدم سير الزمن في اتجاه معاكس علامة على طريق الجهل والعرضية؟

إنه السؤال الذي طرحه عالم الأحياء جاك مونو والمبيولوجي أندريه يعقوب وعالم الفيزياء برنارد دوسبانيا وإليا بريجوجين عالم الكيمياء والفيزياء الصائبي المشهور ومنظرو ميكانيكا الكوانتية والكسمولوجيا العامة وبعض الفلاسفة والكتاب.

إنه السؤال الذي يصوغه الزمن الخائف أو التطور الخائف. أما العقل الإسرائيلي والعربي فوشعر أنه في مجاله الخاص حين يتحول بين الأشياء الجامدة، ولأسيما وسط الأشياء الصلبة التي تجد فيها أفعالنا نقطة تركز عليها، كما تجد فيها صناعتنا أنوار عملها. وتكون المعنى الإسرائيلي والعربي كذلك على

- (١١) محمود درويش، «بومسات الحزن
الغادي»، مركز الأبحاث - منظمة التحرير
للأسطورية، المؤسسة العربية للدراسات
والنشر، ١٩٧٣، ص ٩
- (١٢) محمود درويش، «أناذا تركت الحصان
وحيدا»، ص ١٢ .
- (١٣) ابن رشد، «تفسير ما بعد الطبيعة»، ص
٥٥٧ .
- (١٤) ابن رشد، «فصل المنكاح لهما بين
الحكمة والشرعية من اتصال، طيمة
مصر، ١٩٧٣م، ص ٤٥ .
- (١٥) محمود درويش، «أناذا تركت الحصان
وحيدا»، ص ٥٦-٥٧ .
- (١٦) المرجع السابق، ص ١١٨ .
- (١٧) المرجع السابق .
- (١٨) محمود درويش، «هايرين في كلام
هاير»، دار توينثال للنشر، ١٩٩١، ص
١٢٥ .
- (١٩) المرجع السابق، ص ٩
- (٢٠) المرجع السابق، ص ١٠
- (٢١) المرجع السابق،
- (٢٢) المرجع السابق، ص ١٤
- (٢٣) المرجع السابق، ص ٢٣
- (٢٤) المرجع السابق،
- (٢٥) المرجع السابق، ص ٢٠
- (٢٦) المرجع السابق، ص ٢٤
- (٢٧) المرجع السابق، ص ٦٥
- (٢٨) المرجع السابق، ص ٧٣
- (٢٩) المرجع السابق، ص ٧٣
- (٣٠) المرجع السابق، ص ٧٣
- (٣١) المرجع السابق، ص ٧٤ .



الفصول والغايات

مذابح الكنيسة في عصر العلم

١٦٦ مذابح الكنيسة في عصر العلم، رمسيس عوض.

مذابح الكني

بلسكال

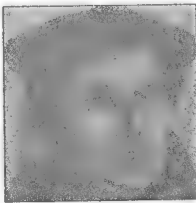


هكذا دخلت أوروبا القرن السابع عشر، في عصر الإلحاد، عصر المعارك الكبرى بين العلم والكنيسة، وبين الفلسفة واللاهوت، وبين الكهنوت وحرية الفكر الجديدة، ولكن انتشار المعرفة كان ضرورة حياة أو موت، غير أن الثمن كان باهظاً، دفعه العلماء والفلاسفة والكتاب والفنانون من أجل مرتبة أرقى في مدار الحضارة.

ولم يكن الناس البسطاء بعيدين عما يجري في ساحات المعارك الفكرية، ففقد اتصال الفكر الحر المضطهد بحياتهم وألقى الاتصال، ولم يبقوا طيلة هذه المعارك إيمانهم الدينى أو اقتناعهم بالعلماء، ولكنهم فصلوا بين الدين والكنيسة التي بدأت منذ القرن التاسع عشر تفقد سطوتها بالتدريج.



ديكارت



مارتن لوتر

فى عصر العلم

رمسيس عوض

دانشی

تقديم

قا

عندما يتحدث الأوروبيون عن العصر الحديث فهم فى العادة يقصدون تلك الفترة التى بدأت فى أوروبا منذ مطلع القرن السابع عشر حتى مطلع القرن العشرين أو بعد ذلك بقليل. ولا ريب أن القرن السابع عشر الذى اتسم بازدهار الفكر الليبرالى لم يظهر من فراغ فهو وليد عصر النهضة الأوروبية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر. وليس من شك أيضاً أن هذا الفكر الليبرالى الزاهر فى القرن السابع عشر جاء ليحل محل الفكر الكلى المدرسى المعروف باسم الفكر السكولاستى الذى استقر مع استقرار النظام البابوى فى روما فى الفترة بين عام ٦٠٠م حتى بزوغ عصر النهضة فى أوروبا فى القرن الثالث عشر تقريباً. وهو فكر تأثر بالغ للتأثر بفلسفة أرسطو التى اقتدرست وجود خالق للكون أطلقت عليه المحرك الأول، مشبعة بذلك وجهها عن فلسفة أفلاطون رغم أنها فلسفة دينية فى جوهرها تذهب إلى أننا نعيش فى عالم من الظلال أى عالم من الزم والأحلام وأن عالم البشر أى العالم الآخر هو العالم الحقيقى. ومن الواضح أن القرن السابع عشر جاء فى أعقاب الانهيار التام الذى أصاب النظام الإقطاعى للساد فى أوروبا فى القرن الوسطى حين سيطرت الكنيسة الكاثوليكية فى كثير من الأوقات على زمام الحكم ومقاليد الأمور. ويصف الباحثون فى القرن السابع عشر بأنه البداية الحقيقية لعصر العلم بالمفهوم الحديث. ولا غرو فقد سبغ فيه علماء عملاقة أمثال العالم الكيمائى البارز روبرت بويل (١٦٢٧ - ١٦٩١) وإسحق



نوبوتن (١٦٤٢ - ١٧٧٧) الذي أدت نظرياته في الرياضيات والفيزياء إلى إشاعة ما يعرف بالنظرية المحمومة الميكانيكية للكون في القرن السابع عشر. يروفاها أن الإنسان يهوى في كون تحكمه قوانين تشبه في شدة إحكامها وتنظيمها دقة عقارب الساعة، الأمر الذي يشير إلى وجود خالق للكون مطلقا تشير الساعة إلى وجود صانع لها.

وسيطت كذلك في القرن السابع عشر كوكبة من أئمة الفلاسفة أمثال ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠) وتوماس هوبز (١٥٨٨ - ١٦٧٠) وسبينوزا (١٦٣٢ - ١٦٧٧) وباسكال (١٦٣٢ - ١٦٦٠) ولويسنتز (١٦٤٦ - ١٧١٦) وجون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤) والفيلسوف والناقد الأدبي بيير بال (١٦٤٧ - ١٧٠٦) الذي أوقف عن العمل عام (١٦٩٢) بسبب أزمة الفصليانية التي تركت فيها بعد أصح الأثر في الأنسكلوبيديين الفرنسيين في القرن الثامن عشر أمثال ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) وكوندورسييه (١٧٤٣ - ١٧٩٤). والمجدد بالذكر أن حدا كبيرا من مفكرى وفلاسفة القرنين السادس والسابع عشر أمثال فرانسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦) وجوسورناتو برونو (١٥٤٨ - ١٦٠٠) وديكارت وهوبز وتوماس براون (١٦٠٥ - ١٦٨٢) وجوزيف جلالنسول (١٦٣٦ - ١٦٨٠) وعالم الكيمياء روبرت بويل والشاعر جون ميلتون (١٦٠٨ - ١٦٧٤) لعبوا دورا نشيئا في تقويض الفكر الكيسى المدرسى. وقد سبقهم إلى ذلك المفكر الميائى المعروف بكتابه «الأمير» ماركيافيل (١٤٦٩ - ١٥٢٧) وإيراسموس (١٤٦٦ - ١٥٣٦) وتوماس مور (١٤٧٨ - ١٥٣٥) والفنان المسلم ليواردو دافنشي (١٤٥٢ - ١٥١٩). ناهيك عن الدور الراسخ الذي لعبه الشكاك الكبير مولتانى (١٥٣٧ - ١٥٩٢) في نفس أفكار السلف التقليدية.

وقد مهد أيضا نفر من العقليين غير المشهورين للمطريق إلى تقويض الأكتار السلفية أمثال بنوناتزى (١٤٦٢ - ١٥٢٥) وجيرو لامو كيردان (١٥٠١ - ١٥٧٦) وتشيزارى كرومونتيل (١٥٥٠ - ١٦٣١) ولويس فيليبس (١٤٩٢ - ١٥٤٠) وبيير دى لارمى (١٥١٥ - ١٥٧٧) وبناردينو تيليزيو (١٥٠٨ - ١٥٨٨) وتوماس وكمبانيلا (١٥٦٨ - ١٦٣٩) وجاكوب بوهمى (١٥٧٥ - ١٦٢٤) ومن الخط أن نطن أن تقويض الفكر الكيسى المدرسى قاصر على اللأبييين والمشتكين وحدهم فقد أسهم البروتستانت وعلى رأسهم مارتن لوتر (١٤٨٣ - ١٥٤٦) بانشقاقهم على الكنيسة الكاثوليكية بصيب ولقر في هذا الصدد.

وسبق لى فيما يلى بتتبع الأثر. سواء صغر أم كبر - الذى تركه معظم هذا المجد الهائل من الأسما في نشر الفكر والإحاد في الغرب عن قصد أو في التمهيد له عن غير قصد - فهناك مفكرون يؤمنون بالله والمسيحية من جعلوا بأرائهم للحرية المنحجرة من الفكر والإحاد أمرا ممكنا.

وسوف نعرض بشكل مختصر لخصائص التحرر الفكرى الأوائل في عصر النهضة الذين مهدوا لازدهار الفكر اللبى إلى بوجه عام، ولكن سوف نسلط قدر أكبر من الضوء بوجه خاص على الشخصيات التي تركت أثرا الراسخ في تقدم مسيرة الفكر والإحاد في الغرب.

١ - بونو ناتزى (١٤٦٢ - ١٥٢٥) :

يعتبر بونوناتزى واحدا من أشهر أساتذة بادوا بإيطاليا في عصره.

وقد ألف كتابا بعنوان «خلود النفس» (١٥١٩) أثير فيه خلودها. ونسب إلى أن أرسطو لم يقل بخلودها. ويرى بونوناتزى أن خلود النفس ليس خلودا شخصيا ولكنه

خلود جماعى يمثل في مشاركة الإنسان في المعارف العقلية. ويحضى هذا الفكر فكرة العقاب والثواب في الآخرة قائلا: إن ربط للعقوبة بالثواب والعقوبة بالثواب في الآخرة ينقص من قيمة العمل الفاضل. فالإنسان الدافع يجب أن يسعى إلى فعل الخير كغاية في حد ذاتها وأن يبدؤ الرغبة لأنها مقبولة في حد ذاتها بغض النظر عما قد ينتظر الإنسان من عقاب أو ثواب. والقول بغير هذا دليل على أن الإنسانية لم تتجاوز بعد مرحلة الطفولة في معتقداتها الأخلاقية. والرأى صده أن المشرعين هم الذين اخترعوا فكرة خلود للنفس وعقابها أو ثوابها في الآخرة لزهجر عاصمة الناس عن فعل الشر. ومن الواضح أن مثل هذه النظرة تعظم الأساس الدينى والميتافيزيقي الذى تستند إليه قواعد الأخلاق. كما أنها محاولة لبداء الأخلاق الطبيعية المستقاة عن كل من الدين والفلسفة. وبفضل عن ذلك ألقى بونوناتزى ظلالا من الشك على سلامة المعجزات في كتابه «علل القواهر الطبيعية العجيبة أو كتاب التعازيم» (١٥٥٦) الذى يقول فيه: «إن المعجزات لا تصدر أن تكون أحداثا استثنائية تصاحب نشوء الأديان وتدل على قصور المعرفة الإنسانية التي حوزت عن تلك طلائع الكون وسبر غور طبيعته». بل إنه ذهب في كتابه «في القدر والحرية» وانتخاب الله للمخلوقات» (١٥٢٥) إلى أنه لا يمكن التوفيق بين الإيمان بوجود الله وبالعية الإلهية وبين الإيمان في الوقت ذاته بالحرية الإنسانية.

٢ - جيرمو لامو كيردانو (١٥٠١ - ١٥٧٦)

درس هذا المفكر الطب والرياضيات في بادوا بإيطاليا ومزج مزجا غريبا بين الأكتار المنحجرة والإيمان بالمسحور والتدريج والخصعيلات ذاتها إلى أن نشأ الأديان

فى عصر المسلم

وقوتها ومنعها وانتشارها فى أماكن معينة من المسلم دون الأخرى يرجع إلى تأثير النجوم عليها. ويربط كرهاتوبين ولادة المسيح وحركة المشتري والشمس، كما أنه يشير إلى تأثير زحل فى القسرية اليهودية. فضلا عن أنه ذهب إلى وجود حياة غير مرئية فى جميع موجودات الطبيعة بما فى ذلك الجماد.

٣ - **تشارلى كرميونى (١٥٥٠ - ١٦٣١)**

اشتغل أستاذًا فى بادوا ونادى بقدّم العالم مما يحث إنكاره للخلق، كما أنه أنكر الخلود ووجود عقاب إلهية.

٤ - **بيير دى لاسى (١٥١٥ - ١٥٧٢)**

هو فيلسوف فرنسى يعرف أحيانًا باسم **بتروس داموس** لعب دورًا بارزًا فى القضاء على التفكير الكنىسى السدسى الذى اتخذ من منطق أرسطو للدعامة التى يستند إليها فى إثبات وجود الله. زعم دى لاسى نفوذ الكنييسة الكاثوليكية عن طريق هجومه الشديد على أرسطو فى كتابين أحدهما بعنوان «أقوال أرسطو الواهمة» (١٥٣٦) للذى ألقمه بعد مرور سبعة أعوام بكتاب آخر عنوانه «الأخطاء الأرسطاطاليسية»، وأثار كلا الكتابين ثائرة المجلس الديابى الفرنسى، فغلبت من الجامعة التى يشتغل فيها دى لاسى إحداهما بثمة الزاوية بالدين وتعرض الأمن العام للخطر وإفساد الشباب. وبعد عرض الأمر على الملك فرانسوا الأول أصدر مرسومًا بتحريم الكتابين، ومنعه من ممارسة التدريس بالجامعة. غير أن خلفه هنرى الثانى ألغى هذا المرسوم عام ١٥٥١ وسمح له بالتدريس فى الكوليج دى فرانس. وفى عام ١٥٦٢ اعتلى المنصب البروتستانى وأصبح واحدًا من أتباع كالفين المعروف بشدة تشده الدينى.

وكما ذكرنا أسهم دى لاسى فى زعزعة الفكر الكنىسى السدسى عن طريق هجومه على منطق أرسطو للصورى للخلق على التماس.

٥ - **برناردينو تلوزيو (١٥٠٨ - ١٥٨٨)**

درس تلوزيو الفلسفة والرياضيات والطب الطبيعى فى كل من بادوا وروما فى إيطاليا وحتى بتقدير عظيم من جانب البابا بولس الرابع رغم أنه كان من أعداءه الفلسفة الأرسطاطاليسية. وفى عام ١٥٦٦ أسس تلوزيو جمعية علمية باسم أكاديمية تيلوسيسيانا. تأثر هذا الرجل بالفلسفة الإغريقية وبفلسفة بارمينيدس بوجه خاص وآمن إيمانًا مطلقًا بالنظم الطبيعى القائم على المشاهدة والتجربة كما هو الحال عند الفيلسوف الإنجليزى المعروف **فرانسيس بيكون** وعدد كبير من العلماء فى عصر النهضة الأوروبية. وقد تلمذ على يديه الفيلسوف **الديفيد هيردوتو** بروفو، وت. كامبينالا. ولجدير بالذكر أن الكنييسة الكاثوليكية قامت بحظر محتم مؤلفاته فى عام ١٦٠٦.

٦ - **تومازو كمبانولا (١٥٦٨ - ١٦٣٩)**

أصبح الفيلسوف الشاعر كمبانولا أحد الرهبان الدومينيكان عام ١٥٨٢، وفى عام ١٥٩٠ أسس أول عمل مهم له دافع فيه عن قصة تلوزيو القائمة على العلم التجريبى. ذهب كمبانولا إلى استحالة التفریق بين قسفة أرسطو والدين السيسى. وكان هجومه على الفلسفة الأرسطاطاليسية سيئًا فى شك الكنييسة الكاثوليكية فيه واستدعته محاكم التفتيش للمحول أمامها. وفى عام ١٦٠٣ حكم عليه بالسجن المؤبد بثمة الأتار على الدولة والوقوف على الدين. ولكن أطلق سراحه فى عام ١٦٢٩ أى بعد فترة طويلة من السجن

تجاوزت سنًا وعشرين سنة. ورغم ما لقيه فى السجن من تعذيب فقد ظل فى مسجته يدرس على التراما والكتابة وقضى الشعر. وفى عام ١٦٣٤ يسر له البابا سييل الهرب إلى فرماسا، فقد كان إيمانه بوجود الله شيئًا لا يرقى إليه الشك. وفى عام ١٦٢٢ أصدر كتابًا بعنوان «دفاع عن جانلويج» دعا فيه الكنييسة إلى السماح بحرية للبحث العلمى للقائم على التجربة لأن مثل هذه الحرية لا تتعارض مع تعاليم الكتاب المقدس.

تندمى قسفة كمبانولا إلى التقلويدن الأنطونى والطورى. وأدت هذه الفلسفة التى تدع إلى أن إدراك الفرد لوجوده هو أساس للتجربة الإنسانية إلى ظهور متعبد فكريات. ولأدى عدده أن أحسن دليل على وجود الله هو وعى الإنسان به، وتنهض قسفة كمبانولا على المزج بين يولييا توماس مور وقسفى أفلاطون والتدين أوجسطين فقد دافع عن فكرة إنشاء يولييا أو نظام اجتماعى على نسق جمهورية أفلاطون بتدريج على قمتة ويتخذ زمام الأمور فيه طبقة من الكنييسة - الفلاسفة الذين يحملون المفروض هذا المجتمع لسلطة البابا. وهكذا سعى كمبانولا إلى إخضاع السياسة للأخلاق والدين.

٧ - **جاكوب بوهى (١٥٧٥ - ١٦٢٤)**

كان جاكوب بوهى إسكانيًا لم يلق العلم فى السانس ورجلا روحًا ومتصوفًا يدعو إلى التصوف والاتحاد بالله. وتمكن بوهى بجهده أن يوفر على تعلم الفلسفة والطبيعة. والفلك بجانب اهتمامه الشديد بدراسة الكتب القديمة. واشغل انشغالًا كبيرًا بمسألة وجود الشر فى العالم وسوعية التوفيق بين هذا الشر والإيمان بوجود الله: وهذا تذكيره إلى أن الشر أزلنى وأصيل فى الكون وأمن بفرع من المانية يصارع فيها الشر والشر والظلم والظلم وللخير والجميع. ولكن

الفلسفة تدلل على وجود الله الذى تصفه بالحركة الأولى، وإن جاليليو لم يخالف موقف الفلكيين السابقين عليه لما تقدم العلم فى عصر النهضة.

والجدير بالذكر أن الأحزاب السياسية فى أوروبا لم تظهر إلا مع ظهور الديمقراطية والليبرالية فى القرن السابع عشر. ومن السابغ أن ازدهار الحرية فى ذلك القرن يرتبط ارتباطاً وثيقاً بازدهار طبقة من غلاة المتشددين والمتعصبين تعرف باسم الطائفة الليبرالية التى تعرضت لتكهن الدولة بها ولهذا درجت هذه الطائفة الليبرالية إلى الشك فى نوايا الدولة وارتأيت فى تدخلها فى شئون الأفراد. ومن ثم وقفت بكل قوتها فى وجه تدخلها ودافعت بشدة عن ضرورة التصامح والإطلاق حرية العقيدة والرائى. وذاكر فى هذا السبغ أن شاعر إنجلترا الليبرالى للكور مهلتون تصدى عام ١٦٤٤ للدفاع لشجود عن حرية الصحافة فى كتيب نشره بعنوان «الأبواب مفتوحة» وأدى إفراط طبقة الليبراليين فى التأكيد على حرية الفرد إلى تشجيع الفكر الهوجوى بطريقة سافرة. فقد آمنت هذه الطائفة بضرورة اعتماد الإنسان على جهده الفردى اعتماداً كاملاً لتحقيق اللزاه فى الحياة الدنيا، إلى حد أنها - وهى الجماعة الدينية المتحمسة - اعتبرت اللزاه لصادى معياراً لرضاه الله على الفرد. وبفهم هذا الاعتقاد إلى انصراف طائفة الليبراليين إلى الاشتغال بالتجارة والصناعة. والجدير بالذكر أن هذه الروح الفردية شاعت فى هولندا ودرجة أقل فى إنجلترا لاحتلال بعد ذلك إلى منظم لرجاه القارة الأوروبية بدرجات متفاوتة. وقد حفزت هذه الروح الفردية أسماها إلى بناء الإمبراطورية الرأسمالية فى الداخل وبناء الإمبراطوريات الاستعمارية فى الخارج. فلا غرو إذا رأينا تنامي الاستعمار الأوروبى فى

حركات فاشية ونازية وشيوعية اعتبرت للديمقراطية وحرية الفرد أعداءها.

والفردية هى السمة التى تميزت بها الليبرالية عن النظام الإقطاعى القديم. هذه الفردية شىء جديد لم يكن لها وجود فى ظل المذهب الكاثولى الذى وحد بين جميع الأنهار الأوروبية فى كيان واحد دأب على النظر إلى الفرد باعتباره عضواً فى الأمة المسيحية. ومعنى ذلك أنه قدم مصلحة الجماعة على مصلحة الفرد. وبمضى عصر النهضة وانتشار الفكر الليبرالى اخفقت هذه النظرة الجماعية وبدأت الطبقة الهوجوية الصاعدة ترى فى مصلحة الفرد تحقيقاً لمصلحة الجماعة. وبسبب انتشار التعليم بين أبناء الطبقة الهوجوية ذات المصحف كما ذاعت كلمة هذه الطبقة المطالبة بالشاركة بالرائى فى قضائى المجتمع. والفردية الهوجوية التى ظهرت فى عصر النهضة الأوروبية عدة أشكال، فهذه الفردية الاقتصادية والسياسية التى سوف تعرض لهما عدد الحديث عن الفلاسفة لرايكانيين الإنجليز. ويريد بقرائنه راسل بين التقدم العلمى الذى ظهر فى عصر النهضة الأوروبية وبين ازدهار الفردية فيقول: «إن هذه الفردية تسالت إلى الفلاسفة والطم نفاه، فالفيلسوف ديكارت مثلاً يقدم للبين فى مجال المعرفة على أساس إدراك الفرد لوجوده كما يتحمل فى مقولة ديكارت الشهيرة: «أنا أفكر إذن أنا موجود». ويضيف راسل إلى ذلك قوله إن العلم فى عصر النهضة لم يكن ليجزى أى تقدم لولا رفض العلماء والمكتشفين آنذاك للخضوع لأفكار السلف السائدة ولولا إسمراهم على اتخاذ مواقف متعقبة عنهم. وتتلخص فى النزعة إلى التفكير المستقل فى رفض المفكرين فى عصر النهضة لفلسفة أرسطو التى تبطلها الكنييسة لكاثوليكية لأن هذه

قلب الله ينجح فى محق الشر الذى يسعى عن طريق الكثرة إلى تخليص الوحدة والانسجام الذى يجمع بين مختلف الموجودات.

وقبل أن تعرض لكويكة العلماء وفلاسفة والمفكرين الأكثر نفوذاً وأهمية فى عصر النهضة الذين مهدوا السبيل لترسيخ الفكر الليبرالى فى القرن السابع عشر يجدر بنا أن نؤكد أن الليبرالية الأوروبية نشأت على يد الطبقة المتوسطة فى بادين هسا إنجلترا وهولندا وأنها كانت أرسخ قديماً فى هولندا منها فى إنجلترا، لم مالبث أن امتدت إلى جميع أرجاء القارة الأوروبية. ولزها يرجع السبب فى اندلاع الثورة الفرنسية فى نهاية القرن الثامن عشر. ولم يكن من الممكن لليبرالية أن تنفلا لولا دعوة البروتستانتية التى احتفظتها الطبقة الوسطى إلى التصامح ونيز التصبغ الدينى فقد اعتبروا الحروب الدينية سخفاً ما بعده منصف ومجرى عثرة فى سبيل الزواج اللجائى والصداقى الذى اعتبروه ركيزة للتقدم الاجتماعى والاقتصادى. فقد ألقى البروتستانت من شأن الشرورات التى يحققها أفرادهم بهجرهم وكفاههم. ولكن هذا لا يعنى أن البروتستانتية احتفظت بروح التصامح على طول الخط. فبعد أن نجحت فى إسقاط النظام الكنىسى للقدم وأمنت بشرة الظفر والحصار تصولات بعض للشعب البروتستانتية المتطرفة إلى فئات متناحرة ومنفصلة الفكر مثلاً حدث فى حالة أتباع مذهب كالفين وكذلك فى حالة اللوتينين المعموجة الأطفال. أى أن بعض المثل البروتستانتية أظهرت صنفاً شديداً فى الأفق يتعارض مع روحية صدر وسماحة رواد الليبرالية الأوائل. ومع هذا فإن الاتجاه العام لشم بظلة الثوار الليبرالى الذى تشدد ساعده وظل يرد الحياة الأوروبية حتى مطلع لقرن العشرين حين ظهرت فى العقود الأولى منه

في عصر العلم

«وإنه سناثلي، إلى أفكار فروح منها ولحمة الاشتراكية. وبعد أن تصافر جميع البويرين بمصطف أجهتهم في القضاء على السلطان السلاط الذي تمنع به الملك ولكيصة بذلت للزاعات والانفصالات تدب بينهم الأمر الذي أدى في نهاية الأمر إلى زوال حكمهم. وكان أحد أسباب النزاع الرئيسية أن الأترياء من البويرين أحسوا بالخضر يتسدهم من جراء دعوة البويرين لرداكيين إلى القضاء على فكرة الملكية الفردية وتعبيهم الملكية العامة للأرض والإنتاج للزراعي، فضلا عن خوف هؤلاء الأترياء من تمسك طائفة الكويكرز للفرط وتسلطهم للشديد مع الفقراء والاحتاجين. وما أزعجهم أن شعرا غامضا لجاح البويرين الأترياء بأن إنجلترا تقف على أعقاب ثورة اجتماعية فقد قام للبرلمان الإنجليزي دورها باستدعاء الملك تشارلس الثاني من منفاه ليقبلي حكم البلاد. واستوعب تشارلس الثاني الدرس وعرف أن أيام الملكية المطلقة قد ولت ولتقمت. ومن ثم اتجهج سياسة معتدلة تقوم على الحلول الوسطى والتوفيق بين الطبقات كافة التي تستلزم بمصادر الثروة سواء كانت هذه المصادر مستمدة من التجارة أو الصناعة أو ملكية الأرض وحدث تغير ملموس في موقف البويرين الأترياء من الدور الذي يلعبه البرلمان البريطاني في الحياة العامة. ففي بداية القرن السابع عشر وضع البويرينون كل ألهم في تصغير البرلمان للمطالبة بحق الأفراد في القضاء دون قرض قيود تكبل نشاطهم أو تزد من ثرائهم. ولكنهم ما لبثوا أن أدركوا أنهم محصورون للبرلمان سلطانا محصورين في كثير من الحالات من ترجمهم على نحو ما يرغبون كما أدركوا أن هناك دخل للحركة الليبرالية نفسها اتجاهات ثورية تسعى إلى تغيير البناء الاجتماعي من

الله يرمي ناحية أخرى حمل البويرينون للفقراء مسؤولية فقرهم مخممين إياهم بالتكاسل والتسبب والاحتلال. وأما بأن الله يريد من الفقراء عدم التذمر والخضوع للمشيئة الإلهية.

قلنا إن طائفة البويرين لم تزد في القدرة إلا أدلة للتقصر والاضطهاد ومن ثم سعت إلى تقويض سلطة الملك وتدعم سلطة البرلمان. وكانت لكيسة الإنجليزية للتقيد توارس الملكية لمنع انتشار الروح البويرية المتشجرة وانتهى الصراع بين الملكيين والبويرين بزعامة أوليفر كرومويل إلى اندلاع حرب أهلية مزريه انتهت بالإطاحة بالملك تشارلس الأول وإعدامه عام ١٦٤٩ ولكن هذا الأمر لم يدم طويلا فقد استجمرت التسلطات السوالية الملكية قوتها وتمكنت من إعادة النظام الملكي إلى إنجلترا عام ١٦٦١ وساعد على هذا بعبئة المال أن عددا كبيرا من البويرين لم يكونوا ثوريين بمعنى الكلمة بل كان شاغلهم الفاضل بتقيد سلطة الملك تشارلس الأول وتقيم أطلالهم دون أن يرغبوا في استئصال النظام الملكي أو القضاء عليه.

ويبقى هارولد لاسكي في كتابه ظهور الليبرالية الأوروبية (١٩٣٦) صورا على الاتجاهات المختلفة التي اتخذتها الحركة البويرية الإنجليزية التي أسلمت بالملك تشارلس الأول عن طريق البرلمان فيقول: «إنه من الخطأ أن نظن أن جميع المعارضين للنظام الملكي من الطائفة البويرية كانوا يديون بمعتقدات سياسية واجتماعية واحدة. ه. كرومويل، أراد أن تدلي الطبقات الثرية بتسيير دفة الدولة. وعلى العكس من ذلك كان «المهين، يمثل مصالح البويرية الصغيرة من سكان المدن التي اعتبرت للرأسمالي الكبير حسنة لا تقل في خطرهما من الملك ورجال الأكليروس في حين دصا

ذلك القدرة. ورغم أن فرنسا وإنجلترا مررتا بالتطور نفسه فإن هناك اختلافا في ظروفهما التاريخية أدى إلى سرعة انهيار النظام الإقطاعي في إنجلترا أمام معارل النظام البويري الجديد، في حين أن فرنسا كانت أبدا في تحولها من النظام الإقطاعي إلى النظام الرأسمالي. وفي ظل هذا النظام الرأسمالي سعت الطبقة البويرية إلى تقيد سلطة الملك عن طريق استئصال المجالس النيابية لقوانين تمنعهم من التحكم في ميزانية الدولة أو السيطرة على قواتها المسلحة منما حدث في إنجلترا حيث طالبت الطبقة البويرية أيضا بعدم جولا محاكمة أي منهم دون وجود جسم للجرمة للتي ارتكبا وإعادة تشكيل البرلمان بصفة دورية كل ثلاث سنوات. وفي القرن السابع عشر ظهرت الأحزاب السياسية التي تعبر عن مصالح الطبقة البويرية لتجديد دعامته إلى توفير الحرية الدينية وإقامة نظام فصالي منقطع عن السلطة التنفيذية وسيطرة للمجالس التشريعية المنتخبة على ميزانية الجيش. وتم تنفيذ هذه الإصلاحات في إنجلترا بالفعل وبذلك أصبحت البويرية الإنجليزية أمة على نفسها من اضطهاد الدولة أو للكيسة لها. وهكذا صارت الطبقة البويرية الإنجليزية سيدة مصيرها بنفسه بزعامة المبادرة. وعندما تأكدت طبقة الأرسطراط أن أصحاب الأراضي في إنجلترا من لتحصار طبقة للتجار والصناع لم تجد بدا من التحالف معها. ورغم أن الحريات التصورية التي حققها الطبقة البويرية تمثل خطوة مهمة على طريق للتقدم الإنساني فإنها عجزت عن معالجة مصالح الطبقة العاملة أو البروليتاريا. الأمر الذي أدى فيما بعد إلى ظهور الفلسفة الماركسية والفريق أن الطبقة البويرية - وهي طبقة تزامن بالتقدم في الدين - ذهبت إلى أن فقر الطبقة للعاملة يرجع إلى مشيئة

مككا . والجدير بالذكر أن نفراً منهم أساء إلى المسيحية عن قصد أو غير قصد.

وفيماء إلى نبذات من مشاهير رواد العلم والتطوير في القرن السادس عشر الذين شرد بعضهم على المفاهيم المسيحية السائدة في وقتهم.

١. نيوغلاس كوبرنيكوس (١٤٧٣-١٥٤٣)

كان كوبرنيكوس - وهو رجل بولندي - رجل دين لا يرقى الشك في إيمانه بالمسيحية ويستند كوبرنيكوس مرسى علم الفلك للحدث رغم ما شاب نظرياته الفلكية من مطلب . فضلاً عن أنه درس الطب والفلسفة والفلك، وتوصل كوبرنيكوس في مطلع حياته إلى نظرية مفادها أن الشمس هي مركز الكون، وأن الأرض تدور حولها على عكس ما سبق أن ذهب إليه الفلك البطلاني من أن الأرض مركز الكون وأن الشمس تدور حولها . وقد رافقت هذه النظرية البطلمية للخاصة للكون الكاثوليكية وسافقتها كدليل على تكريم الله للإنسان بأن جعله وجعل الأرض التي يمشي عليها مركز الكون، واقتنع كوبرنيكوس أن الأرض ليست ثابتة، وأن لها دورتين ثورة يومية وأخرى سنوية حول الشمس . ويبدو أن كوبرنيكوس احتفظ بهذه الآراء الثورية من الناحية الفلكية لنفسه خوفاً من أن يذبح عليه حق الكنيسة . ولكنه ختم حياته بأن ضمها في أهم أعماله وهو كتيب بعنوان "ديوان الأهرام السماوية" الذي تمدد أن يوجع لثرة حتى عام وفاته في ١٥٤٣ وقد كتب مديحه أوسياندر مقدمة الكتاب ذهب فيها إلى أن نظرية كوبرنيكوس مجرد افتراض . وقد أدى كوبرنيكوس كتابه إلى البابا . والغريب أن الكنيسة لم تجد فيه علة حتى جاء خلفه جاليليو فذهبت إلى ما تضمنته أفكار كوبرنيكوس من أخطار، الأمر الذي يدل

إلحاق الهزيمة العسكرية بالفلك على يد كرومويل وإسلاء الشروط عليه . ورغم أن الجناح العسكري المستقل كان يمثل الأقلية في البرلمان فإنه نجح في تركيز السلطة في يديه وإخضاع الملك لمشيخته وإخراص معارضتهم من الطائفة البريسبورية المستقلة . وهكذا تحول المطالب بالحرية كرومويل محمداً على لقوه العسكرية إلى طاغية وحكم البلاد بالحديد والناشر ضاراً عرض الحائط بأمال أعضاء البرلمان في حياة مدعوية كريمة .

قدنا في تشارلس الثاني استوعب الدرس الذي تلقاه سلفه المخلع تشارلس الأول وأنه استجاب لمطالب البرلمان من أجل السيطرة على الميزانية والجيش إلى جانب عدد من التنازلات الأخرى مثل إلغاء حق الملك في فرض الضرائب والأمر بالتقيض للصمغ على المراهقين . ولكن الملك جيمس الثاني الذي تولى الحكم بعد تشارلس الثاني تصرّف بصف وحماقة الملك تشارلس الأول الأمر الذي حدا بالبرلمان إلى التخلص منه فقد تماثلت الطبقة الأرستقراطية مع رجال الأعمال من الطبقة البروجوازية في الإطاحة به بمنتهى البرسر ودون إطلاق رصاصة واحدة . وخلفه ملك آخر من أصل هولندي هو جيمس الثاني لم يساعد على لتعايش التجارة فقصم بل أصدر مرسوماً بالغ الأهمية ينص على التسامح الديني بشكل حاسم ونهائي ويعتبر قانون أول مرسوم الصلادي في عهد جيمس الثاني علامة بارزة في طريق الحرية والديمقراطية والليبرالية بالرغم مما يويه من شراب ملك فرض بعض القيود على الكاثوليك ومال مسيحية أخرى . وعيماً إلى نبذت عن أبرز رواد عصر النهضة الأوروبية الذين مهدوا لبعده مثل هذه الليبرالية وجعلوا هذا التسامح الديني أمراً

أساسه وإلى تحجيم سلطة الطبقة البروجوازية الثرية . ويذكر لنا هارولد لاسكي في هذا الشأن أن إنكلترا في القرن السابع عشر شامت ثورتين وليس ثورة واحدة . ثورة كرومويل التي نجحت في تقويم أخطاء الملك والكنيسة وفي تحقيق الحرية الدينية التي وضعت حداً للتصراعات الدينية للامعة . وثورة أخرى لاجتماعية فاضلة أخفقت في التخلص من الفقر الذي تعاني منه الطبقة الكادحة ويرجع السبب في إخفاق هذه الثورة الضالعة إلى قلة أعداد أصحابها ومنصف تنظيماتهم وعدم بلوغ هذه التنظيمات النضج الكافي وتدين لخبية هذا الجناح البروريتاني الضال في ثورة زعيمهم كرومويل استندت قانونين لا قانوناً واحداً، قانون للأغنياء وآخر للفقراء وأنها استأصلت بعض المظالم الاجتماعية لتحدث مظالم اجتماعية أسوأ وأصل سهواً . ويشرح لنا برتراند راسل الصراع الذي حدث في صفوف البروريتانيين داخل البرلمان المتشرد على سلطة الملك فيقول: "إن البرلمان، الذي يسيطر عليه البروريتانيون، انقسم على ذاته إلى فريقين دينيين هما فريق البريسبيترين وفريق المستقلين، ودعا الفريق الأول إلى أن تكون للدولة كنيسة بدون رئاسة دينية تتمثل في الأساقفة . ورغم أن المستقلين رافق لهم طلب البريسبيترين بإلغاء نظام الأساقفة فإنهم رأوا أنه يحق لكل جماعة مسيحية أن تختار النظام اللاهوتي الذي يريها . وكانت طائفة البريسبيترين أكثر اعتدالاً في آرائهم السياسية، وفي معارضة الملك من طائفة المستقلين بسبب انتماء الطائفة الأولى إلى طبقة لاجتماعية أخرى . ومن ثم كانوا أميل إلى الاتفاق مع الملك المخلوع بعد أن استعصروا استعداده للمهادنة . ولكن المستقلين الذين يمثلون الجناح العسكري في البرلمان البروريتاني المناوئ للملك، فقد نجح في

٣ - جاليليو (١٥٦٤-١٦٤٢)

جاليليو عالم إيطالي درس الطب والفلسفة والرياضيات والفلك إلى جانب شغفه باليونانية ولاتينية والشعر والموسيقى والرسم. درس جاليليو في دير فالومبروزا بالقرب من فلورنسا ولكنه عجز عن استكمال دراسته الجامعية بسبب فقره. وله الفضل في ترسيخ المنهج العلمي وبناء النظرية الآتية التي تذهب إلى أن حركة الطبيعة والكون تحكمها مجموعة من القوانين ورغم أهمية مكتشفاته الفلكية فإن إنجازاته العلمية الرائعة يكمن في أنه أول من اكتشف قوانين الديناميكا عن طريق دراسته لحركة سقوط الأجسام. هاجم جاليليو لنطق للسرور الأرستاطسي ورأى أن العلم ينبغي أن يكون تجريبيًا. وفي عام ١٦٠٩ تمكن من صنع التلسكوب وشاهد من خلاله جبال القمر ووديانها، وأقمار المشتري الأربعة. ومن معجزات جاليليو الفلكية أنه اكتشف كلف الشمس فاستنتج من حركة الكلف على قرص الشمس أن الشمس ليست ثابتة بل إنها تدور حول نفسها. وعندما ذهب جاليليو إلى روما رحب به البابا يوليس الخامس وأكرم وفادته كما احتفى به فكتب للمعهد الروماني. غور أن الكنيسة الكاثوليكية ما لبثت أن أنصاحت بوجهها حنه عندما نشر أحد علماء فلورنسا كتابًا ينهم فيه جاليليو (الذي جاهر بإيمانه بآراء كوبرنيكوس) بالمرور على لندن. فقام جاليليو بالرد عليه في ٢١ ديسمبر ١٦١٢ برسالة وجهها إلى راهبه وعالم فلك بديكتي اسمه كاسيتل كان درس الرياضيات بجامعة بيروا ويؤمن بدوران الأرض. وسمى جاليليو في رسالته إلى التحليل على عدم وجود أي تمارض بين نظرياته وبين التصوص الدينية مستشهدًا في ذلك بآيات من الكتاب المقدس. وبعدها نصحه أساقفوه من رجال الدين أن يمتنع عن التزج بنفسه في أمور اللاهوت والتفسير وأن يقتصر

على أن الكنيسة الكاثوليكية كانت أكثر تسامحًا وقت كوبرنيكوس عن وقت جاليليو. وفكرة وجود الشمس في مركز الكون ليست جديدة فقد نادى بها أريستارخوس في عهد الإغريق. ورغم إيمان كوبرنيكوس المخلص والأكيد بالمذهب الكاثوليكي فقد كان لنظريته فيما بعد أثر مدمر على اللاهوت المسيحي الذي ذهب إلى أن لاله اغتصص الإنسان باهتمامه وعبادته دون سائر المخلوقات فوضعها في مركز الكون.

٢ - كبلر (١٥٧١-١٦٣٠)

درس كبلر الذي ينحدر من أصل ألماني الفلسفة واللاهوت والرياضيات في المدرسة الأكاديمية بوليجن بألمانيا. وكان من أوائل المؤيدين بنظرية كوبرنيكوس. ذهب كبلر إلى أنه من الغف أن نمتدّد أن الكواكب السيارة تدور في حركة دائرية كما كان الفلكيون السابقون يعتقدون منذ عهد الإغريق استنادًا إلى أن الأجرام السماوية كاملة فلا بد أنها تتحرك في شكل كامل. وما أن الدلالة من اللامحية الجمالية والهندسية في كمل شكل فلاد أن تكون حركة الكواكب دائرية. ولكن كبلر الذي توصل إلى بعض لقوانين التي تحكم حركة الأجرام السماوية رفض الاعتقاد بصحة هذا الرأي ورأى أن الأجرام السماوية تتحرك في مدارات بيضاوية وأن الكواكب لا تسير بالسرعة نفسها أثناء دورانها حول الشمس فهي تسير بسرعة أكبر عند اقترابها منها وتقلص من سرعتها عند ابتعادها عنها. سعى كبلر في أحد مؤلفاته إلى التدقيق بين نظرية كوبرنيكوس والكتاب المقدس. ولأنه كان بروتستانتيًا فإنه عرض كتابه على أساقفة اللاهوت بجامعة توبنجر البروتستانتية فلم يسمحو له بنشر هذا الرأي الترفيقي وأقاموا بحلقه من الكتاب الذي ظهر عام ١٥٩٦ فضلًا عن أن البروتستانت منعوه أيضًا من نشر تقرير مفصل من منخب سبق ظهوره في العام السابق.

على التحليل على صحة نظرياته الفلكية. ولكنه لم يكتف بهذه التصحية ونشر تفسيرًا جديدًا لبعض آيات الكتاب المقدس. فأصدر إليه ديوان القديش في ٢٥ فبراير ١٦١٦ أمرًا بالكف عن الجهر برأيه. ووعده جاليليو بالاستئصال لهذا الأمر. ويبدو أن خوفه من تكتيل محاكم القديش به حله وقطع على نفسه اليهود. باستناده عن الجهر بآرائه ولكن حبه للحقيقة كان ينظمه ويدفعه إلى الحث بوعده.

وفي عام ١٦٣٢ نشر جاليليو كتابه المشهور «حوار» تناقل فيه خلال أربعة أيام محتالية أهم نظريتين في العالم. تكلف البابا لجنة تدقيق لمص هذا الكتاب، واستدعاء ديوان القديش للمثول أمامه فاعترف باعتلال صحته. وعندما مثل جاليليو أمام المحققين في روما. بعد اقتضاه بضعة أشهر. سأل هؤلاء المحققون إذا كان يعتقد بالالفلك البطليمسي الذي تنبئه الكنيسة الكاثوليكية قرر كتابًا أنه يؤمن به. ويخبر أن المحققين استنصروا كذبه فلما رأوا أنه أن يوقع على وثيقة ينكر فيها قوله بدوران الأرض. ولم يتردد جاليليو في الإنكار ووقع على صفيته وهو جاث على ركبتيه. ويقال وهو ليس بالأسر المؤكدة أنه بعد اضطرابه إلى الإنكار خرج من محكمة القديش وهو يتمتم قائلًا: «ولكنها تدور»، هاجم جاليليو لنطق الأرستاطسي الذي يتجاهل أهمية العلم التجريبية، وعندما رأت محكمة القديش أن لا يكف عن الترويج لآراء كوبرنيكوس الفلكية رغم أنها قررت حظر عليها زجعت به ليس السجن لمدة بضعة أشهر، ولكنه ما لبث أن أفرجت عنه، وسمحت له بالسفر إلى فلورنسا. وعند وفاته دفن في كنيسة سانتا كروتشي.

٤ - جيورانيو برونو (١٥٤٨ - ١٦٠٠)

ولد جيورانيو برونو في بلدة نولا بالغرب من نابولي في جنوب إيطاليا وفي

الخامسة عشرة الحق بأحد الأدوية حيث توفر على دراسة الفلسفة ونظرية كوبرنيكوس الفلكية التي آمن بجانبها منها واعترض على جانبها الآخر. ولم يرض بضع سنوات على دخول الدين حتى ظهرت عليه بوادر الشك في صحة الدين وهو في نحو الثامنة عشرة من عمره. ولما أرادت الكنيسة في أمره اضطر إلى الفرار من الدين والانتقال بين المدن الإيطالية ليكسب قوته من التدريس، ثم سافر إلى فرنسا حيث ضاق ذرعاً بالتصصب الديني فيها. فخذ رحاله إلى جنيف بسويسرا ثم إلى إنجلترا وألمانيا حيث كان يلجأ إلى التدريس بإحدى الجامعات الألمانية، وكان إيمان برونو بأفكار كوبرنيكوس للفلكية واحداً من أهم أسباب نكرو الناس منه. وشاء حظ برونو العائر أن يلقى دعوة من شارب أرمستراطي لإيطاليا لسمه مونسنيجور لئولي تدريسه ويقيم معه في قصره بالبنديقية. ولكن هذا الشاب للأفكار وشي به إلى محاكم التفتيش متهماً بإيه الكافر والزندقية. ويمكننا أن نتبين طبيعة هذه الانهاسات في خطاب للرشاية الذي أرسله مونسنيجور بتاريخ ٢٣ مايو ١٥٩٢ إلى الكاهن المسئول عن محكمة التفتيش في البندقية وقما إلى نص هذا الخطاب:

«الأب الجليل والسيد المجلد:

إني جيواني مونسنيجورين كلاليمو أجد نفسي معطراً بوزع من ضميري وإيعاز من أب اعتراني إلى تبليغ أبوتكم الجليل عن جيوور داتو برونو من بلدة نولا الذي سمعته يقول في عدة مناسبات أثناء أحاديثي معي في بيتي أن الكاثوليك يجهفون عندما يقولون بتحويل الشيز في السدارة إلى جسد المسيح، وأنه يتدبر على القدس ويرى أن جميع الأديان عاجزة عن إقناعه وأن يسوع المسيح دجال نجأ إلى الحبل لخداع الناس وأغلب الناس أنه توقع لنفسه

مينة تنبه مينة لجموعين فضلاً عن أنه يذكر وجود الأقاليم الخلاقة في الذات الإلهية.. ويذهب إلى أن العالم أيدى وأن هناك عدداً لا نهائياً من العوالم. وأن الله لا يكف عن خلق أعداد لا نهائية من هذه العوالم لأنه يريد المزيد منها. وأن المسيح أتى بمعجزات تبدو في ظاهرها طيبة وأنه ساحر «شأن الرسل».

وليكما ذهب برونو إلى أن العالم أيدى وأن الروح تنقل من جسد إلى جسد وأن السحر شيء جيد ولا غبار عليه؛ وأن الروح القدس هي روح العالم، وأن هذا ما قصد إليه موسى عندما قال إن روح الله تحركت فوق وجه الماء. ورغم اقتناع برونو بنظرية كوبرنيكوس للفلكية فإنه أدخل عليها تفسيرات جوهرية مفادها أن أرسطو وكوبرنيكوس يخطئان عندما يظنان أن الكون مسدود. واستطاع برونو بخبائله لمهاجم الوفاق أن يصل إلى حقيقة مخجلة رغم بساطتها تنص على أن عدداً لا يحصى ولا يعد من الأجرام يتحرك في الكون وأن عدداً لا يحصى ولا يعد من الكواكب يدور حول عدد لا نهائي من الشمس كما أن الكواكب تتكون من المادة نفسها التي تتكون منها الأرض. ومن ثم نحن نخطئ إذا تصورنا أننا اليرحيدون الذين نكس هذا الكون. والإنسان في نظر برونو لا يعدو أن يكون شملة أو ذرة رمك في هذا الكون اللانهائي. وهو يرى أن هناك كائنات حية تسكن الكواكب الأخرى. هذه الكائنات قد تكون أفضل منا وقد تكون أسوأ منا. وكذلك ذهب برونو إلى أن الكون وحدة واحدة وكل لا يتجزأ لا فرق فيه بين الخالق والمخلوق وبين الله والوجودات. فالله هو مجموع ما في الكون وهو حال بانسجام وانساق في كل أجزاءه. ولكن يتمم بالكمال لأنه حياة الله. ويعرف هذا المذهب بـ Pantheism ومن ثم غاية الفلاسفة الكثف عما في الكون من

انسجام وأفضل طريق لعبادة الله هو إيمان النظرة في الطبيعة والكون. وهذه نظرة تصوفية واضحة.

نعود إلى حكاية وشاية مونسنيجور برونو فنقول إن مونسنيجور قام بعرض أسناده في إحدى غرف القصر كي يمنعه من الهرب حتى يتصرف رجال الكنيسة في البندقية على النحو الذي يريدون. وألقت السلطات الكنسية في البندقية القبض عليه عام ١٥٩٢ للتحقيق معه فلم يجد برونو غضاضة في التراجع وإتكار تهمة الهرطقة الموجهة ضده. وفي إتكاره جأ على ركبته مخاضاً للتحقيق معه: «إني بكل انتصاع أطلب من الله ومن قدساتكم مغفرة الأخطاء التي ارتكبتها والتي ألق بسببها أمامكم للتكفير عنها حسبما تمكن به وترويه نافماً لي من الناحية الروحية. بل إني أتوسل إليكم أن تفرعوا أقصى عقوبة علي حتى لا أدنس رداء الكهوت المقدس الذي أرتديه. وإذا شاء الله وشاءت قدساتكم إظهار الرحمة نحوي والانسحاب لي بأن أعيش فراثي أقطع على نفسي عهداً بأصلاح حياتي إصلاحاً كبيراً أكثر به بالزهد من النظم عن الفسوخة التي تسببت فيها».

غور أن هذا اللدم تبعد بعد مرور ثمانية أعوام عندما استدعته محكمة التفتيش في روما للمثول أمامها. ورغم أن فطائل رجال الدين في روما حكموا بإدانته فقد أعطوه مهلة ثمانية يوماً له ليؤب ويصير، ولكنه ضيق منه الفسوخة وهو يتلاعب بهم ويرئيسهم فهو تارة يبد بالترجوع إلى حظيرة العقيدة الكاثوليكية وتارة أخرى يخلت بوعده. وبدأ من الراضح أنه يهزأ بهم. وضاق للكرانة المصقوف به ذرعاً فاجتمعوا مع المسكونيين المنفيين في روما وأرغموه على الركوع ليعتصموا إلى الحكم الصادر ضده. ونزعوا عنه رداء الكهوت وطردوه

في عصر العلم

قد بظان المرء أن ماكيا فيلي سعى بأثره هذه إلى القضاء على الدين، ولكن العكس هو الصحيح، فقد أكد على ضرورة احتفاظ الدولة بالدين وأهمية الدور الذي يلعبه فيها حتى إذا كان هذا الدين باطلاً، فالدين - بغض النظر عن سلامته أو إيمان رجال الدولة به - هو الوسيلة البراجماتية والعملية لإقامة نظام لجماعي متماسك ومحمك البناء،

٧ - إيرازموس (١٤٦٩ - ١٥٣٦)

لم يكن فيلسوفاً بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة ولكنه ترك أعظم الأثر في الفكر الأوروبي في زمانه، ورغم إيمانه بالدين بدا كما لو كان كافراً بسبب فطرية ضاروة هجومه على الكنيسة الكاثوليكية. ولد إيرازموس في مدينة روتردام بهولندا هو ابن غير شرعي أتجبه قسيس على قدر من العلم ويعرف اللغة اليونانية القديمة التي تقرأ إيرازموس نفسه على تحفيها في قابل أيامه، وعندما توفي والده تولى مدرس وآخرين الرعايا على الصبي، ولكنهم لم يكونوا أملاء على الأمور التي ترضاه له والده، ورغبة منهم في التخلص من الصبي زلوا له الالتحاق كراهب بدور في بلدة ستير الهولندية، ولكن إيرازموس فيما بعد لم يدم قهراً على شيء في حياته قدر نعمته على دخول الدبر، ارتبط إيرازموس بصداقة حميمة مع السور توماس مور وأجدها سواً مارسهما الجهد في ترسيخ المنحى الإنساني الذي يدعو إلى عدم لكفاء الإنسان بالحياة الأخرى ومضرة الارتقاء بنفسه وأحواله في أمور الدنيا، أثنى إيرازموس للغة اللاتينية إنشأه قل أن نجد له نظيراً بين جميع دارسى للكلاسيكات، ترك إيرازموس بصماته الواضحة على عصر النهضة وامتد به العمر ليشهد عصر الإصلاح الديني ودعوة مارتن لوثر إلى هذا الإصلاح وكان أمه لا أن يحطم الكنيسة للكلوليكية بل إن بقاياها من الشوائب العالقة

ألقى القبض عليه بتهمة للتأمر على عائلة المدعوس وزج به في السجن عندما استولت هذه العائلة على الحكم عام ١٥١٢، ولكن ما ثبت أن أفرج عنه عام ١٥١٣ ليعيش في المنفى، وفي هذا العام نفسه انتهى من تأليف كتابه المشهور «الأموه» الذي ذهب فيه إلى أن السياسة لا تعرف مبادئ الأخلاق وأن الغاية تبرر الوسيلة واستشاط الناس غضباً من صراخه وماجراً وماجراً ضده رغم أنه لم يصف غير الواقع، وفي كتابه دعا ماكيا فيلي إلى توحيد إيطاليا التي كانت آنذاك مقسمة إلى دوقيات ومقاطعات تحت حاكم أو أمير قري يتجاهل في سبيل تحقيق غايته السامية قواعده السلوكية ومبادئ الأخلاق، وقد ألف ماكيا فيلي عدداً من الكتب الأخرى منها «فن الحرب» (١٥٢٠) و«تاريخ فلورنسا» (١٤٩٢) فضلاً عن مسرحيتين كوميديتين كان ماكيا فيلي يفضل الرثائية على الدين المسيحي، وأراهي عدده أن الأديان الوثنية القديمة كانت تعبد الجاه والصحة والثروة للبدنية، وتصفى هيبة إلهية على الترواد والأبطال والشعرين في حين أن المسيحية تفسد على المنصف والإعراض عن الجاه وتعبد التواضع. وينقد ماكيا فيلي الكنيسة في زمانه لمببين أولهما أن الشر الذي يمارسه رجال الكنيسة يفسد إيمان الناس بالدين، وثانيهما أن المصلحة الزمنية التي يحظى بها البابوات تحول دون توحيد إيطاليا. يقول ماكيا فيلي في هذا الشأن: «كلما اقترب الناس من كنيسة روما التي مثل قمة للدين عندنا قل تدهيم. إن التدهور الذي سرف يلحق بالكنيسة والشار منها وشيك الحدوث. ويرجع السبب في تدهور الإيطاليين للديني والأخلاقي إلى سوء ممارسات كنيسة روما وقساوستها والأسوأ من هذا كله أن السياسة التي تتبعها الكنيسة الرومانية والشمعلة في تقسيم البلاد سوف تكون وبلا علينا وسيباً في خرابنا».

بحرمانه من الانتماء إلى الكنيسة وسلموه إلى السلطة المدنية لتتولى إنزال العقاب به على أن تراعى الرحمة وتجذب صفك للدماء. وكان هذا قراراً بإعدامه. ورغم لقضاء الشهلة المقررة فقد شابت محكمة التفتيش أن تسليه فرصة أخرى كي يلجأ بجلده فمحتته أسبوعين للترالج والانتكار. غور أنه نصبت في عداد بأركه ففسد أمر باقتياده إلى الصخرة. وعندما قدموا إليه قبيل حرقه مباشرة صورة المسيح على الصليب رفعتها في وجوه وأشاح ببرجعه عنها.

٨ - ليوناردو دافنشي (١٤٥٢ - ١٥١٩)

من اللادر أن نجد رجلاً متعدد المواهب مثل ليوناردو دافنشي الذي يعبر علماً من أعلام عصر النهضة الإيطالية فهو رسام يشار إليه بالبنان وصاحب صورة لليونانيزا الشهيرة إلى جانب إقنائه للحت والموسيقى. وقد طفت شهرته ككائن على شهرته ككالم، قسمي العامة تدهر في علوم التشريح والعمار والنيكاكيا وأنه استحدث نظاماً جديداً للرى استخدم في سهول لومباردى وكان دافنشي الذي استخلص في أبحاثه أصول المنهج العلمى مقتنعاً بأهمية العلم التجريبي، وبأن النظريات التي لا تلقى تأكيداً من التجربة نظريات باطلية والتجربة في نظره ليست مجرد إدراك حسي، بل هي البحث عن العلاقات للجوهرية بين الأشياء ووضع هذه العلاقات في صيغ رياضية من شأنها أن تجعل نتائج التجربة بديهي، وتسمع باستنتاج الظواهر المسدقة في الظواهر الزائدة. وليوناردو دافنشي ابن زنا كان والده حمامياً. ورغم إيمانه بالدين فإن إصراره على العلم للتجريبي فتح الباب لم تسال الأفكار المحترمة.

٩ - نيكولا ماكيافيلي (١٤٦٩ - ١٥٢٧)

هو واحد من أبرز رجال الدولة في إيطاليا في الفترة من ١٤٩٨ حتى ١٥١٧.

أ - توماس مور (1178 - 1535)

بالرغم من أن السير توماس مور ترك أثرًا يقل كبرًا عن الأثر الذي تركه صديقه إيرازموس فإن اسمه باقٍ على مر الأزمان بسبب الشهرة التي حظيت بها مدينته الفاضلة آر البوتويبا التي سطرها عام 1516. وطور مؤلفات أخرى غير مشهورة هي «حوار» (1528)، «تاريخ روتشارد الثالث»، ولد مور في لندن وتلقى العلم بجامعة أكسفورد حيث تعلم اللغة اليونانية القديمة التي لم تكن شائعة هناك. ولاحتظت الجامعة أن الطالب توماس مور يتعاطف مع الكفرة وأتباع الرثية من الإيطاليين، الأمر الذي أثار غضبها وسخط والده عليه، فتم استمداه من الجامعة. وبعد ذلك فكر مور في الالتحاق بنظام رهبنة يبرف بالرهبة الكارنوسية. ولكن صديقه إيرازموس اعترض وحال بينه وبين ذلك. فاضطر مور إلى أن يهجر حذر والده، ويهتن بالجماعة والمذهب أن مور الذي بدأ حياته ميالا إلى الفكر حظي بتقدير الكنيسة الكاثوليكية له في القرن العشرين. ففي عام 1935 نصبت هذه الكنيسة واحدًا من قديسيها. وعلى أية حال اشتهر مور منذ مطلع حياته بالثقوى والبرع والذكاء. وفي عام 1523 انخرط في الحياة السياسية الإنجليزية وأصبح عضوًا في مجلس العموم البريطاني. ورغم أن ملك ريبب الملك هنري الثامن، وأن هذا الملك قد أرفع مناصب الدولة، فإنه مات دون أن يخلف وراءه أية ثروة بسبب شدة أمانته وكبريائه وتمتعه. بل إن أمانته كانت سببًا في تكوّن الملك هنري الثامن به. ورغم أن هذا الملك مالنك يسعى إلى التقرب إليه والعمل على إرضائه، فإن مور لم يكن يطمئن إليه، ويتعمد الابتعاد عنه: فكثيرًا ما كان يأبى الاستجابة لدعوة الملك له لحضور بعض الاحتفالات والمسابقات الملكية. كان مور

عن طريق لكل الأسماك فقط ويستمرار. وزهو رابب آخر بأن يده لم تلمس قلعة تقود طولًا ستين عامًا وأنه ليس قفازًا سميكًا في الفرات الثقيلة التي اضطر فيها إلى لمسها. ناموك عن سخرية من الرهبان الذين وعترف لهم بأبق الأسرار فإذا بهم يغشونها عذما ويكرن وتلبب الضمير برؤوسهم. وحطى الليابوت بصليب ولفز من سخرية بسبب إصداغهم قرارات بالحرمان للكنسي وبع صكره النفران.

وقد يتبادر إلى الأذهان أن إيرازموس بهجومه للقاسى على الفكر الكنسي المدرسي ومبازل الكنيسة الكاثوليكية يرحب بمقدم حركة الإصلاح للدينى التي اضطلع بها مارتن لوثر وأتباعه من البروتستانت. ولكن هذا أبعد ما يكون عن الحقيقة. فقد تناض كل من البروتستانت والكاثوليك إلى ضمه إلى صفوفهم. ولكن طبيعة إيرازموس الرجلة والمعدلة استبشحت الحنف للذى صاحب الدعوة القورلية إلى البروتستانتية رغم وجود بعض نقاط الالتقاء بينه وبين أتباع هذه الملة مثل الاستمسك بمسامة الإيمان بمبدأ عن أية تعديلات فكرية ولاهوتية ومثل ضرورة إقامة الإيمان على أساس من الماطفة وليس على أساس من العقل وفي نهاية الأمر قرر إيرازموس الانضمام إلى صفوف الكاثوليك بالرغم من أن البروتستانت رأوا في هجومه على الكنيسة الكاثوليكية دعما وتأييدا لهم. وفي عام 1524 قرب نهاية حياته ألف إيرازموس كتابا دافع فيه عن حرية الإرادة التي كان مارتن لوثر رافضا لها.

وينرى مارتن لوثر الهجوم الضاررى عليه. واستشعر إيرازموس أن حربا دينية ضرورسا وشيكة للحوث بين البروتستانت والكاثوليك دفنفته طبيعته المعدلة الرجلة إلى أن ينأى بنفسه عنها. فاحس دوره أمام الزحف البروتستانتى للكامح.

بها والتي تشوه صورتها. ومن الناحية الطبية ساهم للجهل المائد بالكلاسيكات قفره على تحقيق كتابات القديس جبروتى كما أنه أصدر عام 1516 ترجمة لاتينية جديدة للعهد القديم قام فيها بتصحيح كثير من الأخطاء الواردة في النسخة للقبعية السلطنة. ورغم خلاف إيرازموس مع البروتستانت فقد رحبوا بهذه التصويبات ورأوا فيها فرصتهم للسانحة للالتصامض على الترجمة للاتينية السابقة التي تدلواهدا للكنيسة الكاثوليكية واعتبرا أخطاء هذه الترجمات سببا في شروح كثير من المفاهيم الدينية الغلطية بين الكاثوليك.

اشتهر إيرازموس بتأليف كتاب بخران «في مدح الحماصة» بدأ في كتابه عام 1509 واستخدم فيه أسلوب الفكاهة والسخرية للزاية بحماقات البشر مثل الاستملاء القومى وزهو الإنسان بهيئته. ولكن سخرية ما لفت أن ضلزلت إلى مجرم لأذاع لى مسائل للكنيسة الكاثوليكية بهدف إصلاحها من الدخل. هاجم إيرازموس بشدة صكره النفران وتضييع اللاهوتيين وقتهم في حساب الوقت التي تقضيها كل روح في السطهر كما هاجم عبادة القديسين وعبادة للعثراء مريم الذي رفعها للمحمسون إلى مكانة أعلى من مكانة أبديا يسوع المسيح. فضلا عن أنه لكتقد المناقشات اللاهوتية المقومة حول اللاهوت والتجسيد وتحول الخبز والخمر إلى جسد المسيح ونحوه. وأيضًا هاجم مبازل الليابوت والكرادلة والأساقفة ونظام الرهبنة الذي يظهر اهتماما مبالغًا فيه بالمظهريات الثقافية مثل عدد العقد لأرجاب عملها في السندل الذي يليه الرابب ولون رنكه ونوع اللقماش الذي يصنع منه هذا الرداء. وسسخر إيرازموس سخرية لأذعة من أحاديث الرهبان النافهة مثل زهو أحد الرهبان بأنه تمكن من القضاء الهميم على رغبته للجسدية

ولكن بيبكون غدر به وقلب له ظهر السجون واستغل خونه كقناطر في إبداء تهمة الخيانة العظمى على صديقه الأمر الذي أدى إلى إعدامه. ولهذا اتهم بهضمهم بالذلة والخسة. وعلى أية حال لم يكن بيبكون من الناحية الأخلاقية فوق مستوى الشبهات. فقد عرف عنه تقاضى الرشاوى من المتخاصمين دون أن يؤثر هذا في نزاهة حكمه في القضايا المعروضة أمامه. وعندما عرف الملك جوميس عنه ذلك غضب منه وأمر بحبه في سجن برج لندن وإبعاده إعاداً كاملاً عن البلاط الملكي ودفع غرامة مالية كبيرة. غير أنه لم يدفع هذه الغرامة ولم يمكث في السجن أكثر من أربعة أيام. ولكنه اضطر بسبب هذه الفضيحة أن يسحب من الحياة العامة ويصرف إلى الفلسفة وتأليف الكتب. فشر كتاباً باللغة الإنجليزية عام ١٦٠٥ بعنوان «في تقدم العلم» يستعرضه بياترا اندرسن أم أمه. ثم نشر عام ١٦٢٠ كتاباً أسماه «الأولجاثون الجديد» أو العلامات الصادقة لتأويل الطبيعة، ثم وضع كتاباً طويلاً في السوسموس بعنوان «أفليس الجديدة».

اشتهر فرانسيس بيبكون كما سوف نرى بأنه مؤسس المذهب التجريبي في الفلسفة الحديثة. ولعله من سفوية القدر أن نرى أن حرصه على التجريب كان السبب في وفاته وهو في الخامسة والسنتين من عمره. فلأنه مزمور في سفره على إحدى القرى ألعت عليه فكرة تنظف في حفظ للعلوم من لغف عن طريق تطفئها بالنار. فاشترى نجاة ودبحها وحشاها بالنار ليحرف الوقت الذي يمكن للإنسان أن يحفظها من الحفن ولكنه لسه حطه أصابته هذه التجربة بفضلة برد حادة أدت إلى وفاته وكانت آخر جملة سطرها قبل وفاته: «لنى أضع روحى بين يدى الله». ورغم

الروحشة التى يطوى عليها هذا الصيد وأنها تطبق قانون صفويات ونسج بالاعتدال والرحمة.

أبرز الفلاسفة المتحررين في القرن السابع عشر

(١) فرانسيس بيبكون (١٥٦١ - ١٦٢٦)

ولد فرانسيس بيبكون في عائلة أرستقراطية كريمة النسب في عصر شهدت فيه أوروبا اكتشاف القارة الأمريكية. وقد أدى هذا الاكتشاف إلى انتقال للتجارة من البحر الأبيض المتوسط إلى المحيط الأطلسي واستدعى هذا الاكتشاف انتقال النهضة من إيطاليا إلى مدريد ولندن وباريس وأمستردام. التحق فرانسيس بيبكون وهو في الثانية عشرة من عمره بجامعة كامبردج حيث أمضى ثلاثة أعوام ترك بعدها هذه الجامعة سائحاً كل السخط للوقت الذى أنصاه في حلم اللغو الفارع والذم والذم. ومن ثم قرر منذ حدثاته أن يخلص لفكر الأوربي من اللغو الذى شابهه والذي استقامت فيه للفلسفة الكسبية المدرسية. وقد سيطرت هذه للفلسفة على العقل الأوربي طوال فترة للقرن الوسطى.

تقد فرانسيس بيبكون بفنل صلاته ولغوته للعالمى أرفع المناسب وكان ذاك الإنسان ساحر البيان يناقش شكسبير بروعة مقالاته لنى يدرسها طلاب الأدب الإنجليزي كمداد فريدة للذات الرائع. اشترك بيبكون في الحياة العامة وتم انتخابه في مجلس للعموم البريطانى عدة مرات كان أولها عام ١٥٨٣ كما أنه اشغل بالتشاء. وأصبح به الإبرل إسكس ريبب لشكة إيزابيث فأقطعه شعبة. ولكن الإبرل إسكس اختلف مع الملكة فخير مؤامرة للإطاحة بها. ووقع إسكس بفرانسيس بيبكون فاعترض له بصره الرهيب طالباً منه التأييد والقوارة

يتوجس من الملك شراً. وصدق سوء ظنه به فعلنما حمل الملك هنرى الثامن البرلمان البريطانى على تعيينه ريبباً لكسبية إنجلترا كنكرس لانفصال بلاده التام عن بابا روما بسبب رغبته في طلاق كاثارين أرجوان من أجل الزواج من آن بولون اعترض مور على هذا الملاق لأنه يتناقى مع مبادئ الكنيسة الكاثوليكية الأساسية. وتعبيراً عن احتجاجه على انتهاك الملك لهذه المبادئ استقال مور من عضوية مجلس العموم عام ١٥٣٢ الأمر الذى أوغر صدر الملك منه فادعى عليه قوله إنه ليس من سلطة البرلمان الإنجليزي تعيين الملك ريبباً لكسبية إنجلترا. فتقدمه إلى المحاكمة بتهمة للخيانة العظمى وقطع رأسه.

يحتل توماس مور في التاريخ الحديث المدينة الفاضلة الحياة في جزيرة نائية في نصف الكرة الجنوبي فيقول: «إن سكانها للقلابل يمشون عيشة هائلة ويستمتعون بأطياب الحياة ويمزجون عن الذم والتشفت ويسمح نظام الحكم في الجزيرة بتعدد الأديان. ويكاد كل سكان الوريديا أن يؤمروا بالله والأخرة. أما القلة الضئيلة التى لا تؤمن به فحصر من لسلطنة ربح الاشتراك في الحياة السياسية. ولكن لا أحد يعرض لهم بالأذى. ورغم أن معظم السكان يرفضون حياة الزهد فإن عدداً قليلاً منهم يؤثرون حياة الطهر والقداسة فيجتمعون عن كل العلوم والزواج ويمكن لنساء الجزيرة أن يصبحن قسيسات إذا كن أرمل عجائز. ورجال الكهوت في الجزيرة يعمون باحترام الناس دون أن يجمعوا بأى سلطان ويورد الجزيرة مناخ لوجوالى واضح. فضلاً عن أن للحياة فيها جماعية ولا تعرف الملكية الفردية. كما أن نظام حكمها يقوم على التصامح لادنى وتعد المعاداة الدينية. أضف إلى ذلك أن نظام الجزيرة يحرم صيد الحيوانات بسبب

فى وسعه السعى إلى تحديد الأرواح التى يوزح تحت وطأتها عقل الإنسان. ويقسم بـهكون الأرواح البشرية إلى أربعة أقسام:

- ١ - أرواح القبيلة (أو العنصر).
- ٢ - أرواح الكهف.
- ٣ - أرواح السوق.
- ٤ - أرواح المسرح.

وتتمثل أرواح الجنس فى استمداد الجنس البشرى بأسره للتركيز على الشواهد الدالة على صحة وجهة النظر التى يؤمن بها الإنسان واستبعاد الشواهد الدالة على خطئها أو لتهمين منها والتغلب من شأنها على أى تقدير ولهذا يلجئ بـهكون هذه النصيحة لباحث: «إن كل شئ يتمسكه به العقل ويصر عليه ويطمئن إليه يبدى وضعه موضوع الفقه. ولا يجوز أن نسمح للعقل أن يقب أو يظلم من الحقائق الجارية إلى تلك الشواهد العامة للقناعة. وأما أرواح الكهف فهى تلك الأرواح التى تختلف باختلاف مشارب الأفراد وطروفيهم وبيئاتهم وثقافتهم عقائتهم. ويصلى بـهكون بأرواح السوق أن اللغة تكبل عقل الإنسان بقوايلها التى درج الناس على استخدامها. وأخيراً يحلى بـهكون بأرواح المسرح أن كل جيل لا يبدى أن يكون أسيراً للمذهب الفكري أو للثقافة السائدة فى الجيل السابق عليه.

روليه ديكرات (١٩٥٦، ١٩٥١)

يحتدر للفيلسوف الفرنسي روليه ديكرات مؤسس الفلسفة الحديثة. تلقى تعليمه على أيدي الجوزويت فى الفترة من (١٦٠٤ - ١٦١٧) وبلغ فى دراسة الرياضيات وخاصة علم الهندسة. ويكثل الشواهد أنه كان كاثوليكياً أصيلاً. ومن أهم أعماله «مبحث فى المنهج» (١٦٣٧) و «تأملات فى

على استخلاص النتائج من دراسة الجزئيات وتحصيلها كما هو الحال فى دراسة البيولوجيا كما يرتبط بنقد الاستقبات لدى يبدأ بالكتابات وينتهى بتطبيقات أمكلمها على الجزئيات كما هو الحال فى الرياضيات فلا غرو إذا رأينا بـهكون يقلل من شأن الرياضيات لأنها لا تخضع بشكل كافٍ للتحجيرة. ناصب بـهكون للعناء لأرسطو لأنه أزو من التحجيرة ولكنه أعلى من شأن الفيلسوف السادى ديموقريطس صاحب النظرية الذرية. ورغم تسليم بـهكون بأن مسار الطبيعة يدم من وجود غاية إلهية أسس على استبعاد أية تفسيرات لاهوتية أو غيبية عدد دراسة وتعميق الظواهر، ويشرح برائزاته رسل من طريق الفكرة منهج بـهكون فى البحث والاستقصاء، فيقول: «ذهب أن موقفك كلف بالذهاب إلى قرية كى يحصر سكانها للذكور. فسال الأول والثانى والثالث والرابع والخامس إيع عن أسمائهم فأجاب كل منهم بأن اسمه وإيام وإيامز. وإراد الوطوف أن يروح نفسه وأن يأخذ إجازة فأطلق ذكائره بعد أن سجل فيها أن جميع سكان القرية اسمهم وإيام وإيامز. ولكن الوطوف أخطأ عندما قيل هذا فقد كان هناك رجل فى القرية يحمل اسم جون جونز. وهذا هو منهج لـهنا لتفهم بـهكون فى الإحصاء والاستقصاء. ويعيب بـهكون على للفلاسفة الذين سبقوه أنهم يتعملون الرسائل إلى النتائج الكلية من عدد متناهي من الملاحظات الجزئية. إذ يجب على الباحث أن يتوخى للندقة والبداهة والحدس الشديد كما أنه يجب أن يتحلى بالصبر حتى يتجمع لديه كـبير عدد من الملاحظات الجزئية قبل تصنيفها وتحليلها واستخلاص النتائج منها. وحتى يصل للباحث إلى أسلم النتائج فلا بد فى رأى بـهكون من تنقية فكره من أية تعزلات أو تعصب أو جمود قد يكون سبباً فى تصنيفه. فلا غرو إذا رأينا ويصلى ما

إيمان بـهكون بالله وبالذين فقد كان أحد الأسباب القوية وراء نفي الفكر الكينسى للسوى السائد فى القرون الوسطى بيداً لا رجعة فيه مستجيلاً إياه بالمنهج العلمى التجريبي، وأنه بذلك فتح الطريق أمام الفقه فى الدين. ويكف برائزاته رسل أن بـهكون تظاهر بالإيمان بالدين نظراً لاشتغاله بالسياسة ولتخراطه فى الحياة العامة، وعدم رغبته فى إثارة حقد الناس ضده. كان بـهكون كذاب الفقه فى جدوى الفسلفة النظرية التى لا طائل منها، والتى لا تخضع للتطبيق العلمى. فهو الأب للتصديق الضعيف البراجماتية الحديثة. وبـهكون مسئول أكثر من أى فيلسوف إنجليزي آخر من إصلاء الفلاسفة الإنجليز من شأن الجانب العلمى للمعارف العلمية بإصراره، الذى لا يابن على سيطرة الإنسان على الطبيعة واستخوارها لصالحه. ورغم أن بـهكون لم يكن ملماً فقد اتهمه معاصروه بالإحاد بسبب قوله إن الدين لا يستد إلى العقل. ويقول برائزاته رسل: «إنه أول من نادى بوجود حقيقتين: حقيقة علمية تنهض على إصمالم العقل، وحقيقة دينية تنهض على الوحي والإلهام. وقد تصدى بـهكون لدحض هذا الإلهام له بالكر والإحاد بقوله: «إن التقليل من الفلسفة يمثل عقاب الإنسان إلى الإحاد. ولكن التمتع فيها ينتهى بالمعقول إلى الإيمان». ويضيف بـهكون إلى ذلك قوله: «لذا أسمن (المعقل) النظر وشهد سلة الأسباب كيف تحصل حقائقها فإنه لا يجد بدا من التصليم بالله، ويصلى بـهكون فى مجال السياسة إلى المحافظة ولبذ للعرب وتمييز الثورات عن طريق التوزيع العادل للثروة بين عامة الناس دون الإيمان بالمساواة بينهم. والجدير بالذكر أنه كان شديد الازدراء للعلماء.

يرتبط اسم لـهنا لتفهم بـهكون بالعلم التجريبي واستخدام الاستقراء الذى يعتمد

فى عصر المسلم

وجود الله. ومن وجود الله أثبت وجود العالم الفساحى، ولكن هذا لم يمنع البعض من الشك فى صحة إيمانه بالدين والله وأنه فتح الطريق بفسقه أمام الشك فيها وأمام الأخذ بظلمة المعرفة ونسبها.

٣ - توماس هوبز (١٦٣٨-١٦٧٩)

يعتبر توماس هوبز من أوائل الماديين المحدثين، آمن بالجهل ورفض حرية الاختيار. التحق هوبز بجامعة أكسفورد وهو فى الخامسة عشرة من عمره. وهناك درس المنطق المدرسى وفلسفة أرسطو اللذين ظل طوال حياته يحمل لهما التزوية والاحترار. ثم سافر إلى باريس حيث درس الرياضيات والطب الطبيعية، وراقت له الهندسة بوجه خاص لدرجة أنه ظن أنه يمكنه إصداة للتدوين الاجتماعى على أساس عقلانى مماثل علم الهندسة فى التخطيط. بل إنه أراد أن يعنى قولين الميكانيكا والصركة والمادة على السواء الإنسانى. فلا غرو إذاً أن يأخذ أحد الناس إعجاباً باقتراح كوكبريكوس وكبلر وجاليليو الفلكية وبفلسفتهم الآرية أو الميكانيكية التى تنهب إلى أن تكون محكوم بمجموعة قولين.

ومن مظاهر مادية هوبز أنه اعتبر الحواس وسيلة الإنسان فى اكتساب المعرفة. ومن ثم استبعد اللاهوت والروحانيات من أية دراسة فلسفية مكثفياً بدراسة الظواهر والأجسام المادية. وإثر ذلك عدده أن الدين لا يستند إلى العقل بل يستند إلى التقليد أو الرضى. وقد أثرت هذه النظرية المادية فى نظرياته السياسية كما صبر عليها فى عدد من مؤلفاته وعلى رأسها «التتبع» (١٦٥١) أى الدولة التى تنبع فى جوهرها كل شيء ويقصد بالتتبع الحكم المطلق. وكذلك مبادئ القانون الطبيعي والسياسى. (١٦٤٠) فالدولة فى نظره - مثل الطبيعة - عبارة عن آلة تصنعها قوانين للحركة والمادة. كان هوبز مغالياً فى

الإشارة إلى اسمه لا بالخير ولا بالشر. ومرة أخرى تدخل الأمير أورانتج لدى السلطات الجامعية ويطلب إليها أن تكف عن صفاتها ولولا خضوع الكنيسة البروتستانتية فى هولندا لسلطان الدولة لما أمكن رد الأذى عنه.

كان ديكرات رقيق البنية لا يحتمل البرد القارس. ويقام حظه للماثر أن تعجب به كروستوتا ملكة السويد التى أبلغت تشاؤمات السفير الفرنسى فى ستوكهولم برغبها فى رؤية هذا الفيلسوف. وفى سبتمبر عام ١٦٤٩ أرسلت إليه بأربعة حربة أخته من هولندا إلى السويد. وما إن وصلت وطأت قدماء الأرض السويدية حتى اكتشف أن الملكة كروستوتا تريد منه إعطائها دروساً خاصة. وحيث إن وقتها كان مزدحماً ومضروباً فإنها لم تكن لديها فرصة من الوقت لهذه الدروس إلا فى زهير الساعة الخامسة صباحاً. ولم تكن ديكرات معجلاً الاستيقاظ فى هذا الوقت الباكر كما أنه لم يحتمل الشقاء الإسكندنافى للقارص، الأمر الذى أضرب بصحته مضرراً بالغاً لئلا يلقى بحياته. ورغم أن ديكرات لم يتزوج فإنه أُنجب له غير عرقية ماتت فى الخامسة من عمرها فتحسر عليها طيلة حياته.

تدور فلسفة ديكرات حول الشك فى كل شيء على الأرض وفى السماء فشك هذا الفيلسوف فى مصليات الحواس ووجود العالم الفساحى وفى صحة الدين وفى وجود الله. بلخصاص شك ديكرات فى كل مصليات الحواس والعقل مما ووصل إلى نتيجة مفادها أن هناك شيئاً لا يمكن الشك فيه، ذلك هو وجود الذات التى تفكر. وبذلك أثبت وجود هذه الذات كشككية. ورأى ديكرات أنه من البدوى أنه موجود لأنه يفكر. ومن ثم وضع ديكرات مقولته الشهيرة: «أنا أفكر فأنا إذن موجود». ومن خلال وجوده نفسه أثبت

الفلسفة، (١٦٤٢)، آمن ديكرات بصحة آراء جاليليو الفلكية وألف كتاباً بعنوان «العالم، صنعه آراء جاليليو الفلكية بدوران الأرض ولا نهائية الكون. ولكنه خشى على نفسه من اضطهاد الكنيسة الكاثوليكية فى فرنسا له فهدر رحاله إلى هولندا التى كانت مدار الحرية الفكرية فى كل أوروبا وتلقوا إنجلترا فى ليبراليتها وسلمتها. عاب ديكرات على الكنيسة الكاثوليكية اضطهادها لجاليليو وحاول أن يقتحمها أن مصالحتها تقتضى منها ألا تنصّب الطم الحديث للدهاء.

نعت هولندا دوراً بالغ الأهمية فى القرن السابع عشر فى توفير حرية للبحث العلمى للفلاسفة والمفكرين. وقد عاش ديكرات منها ما يقرب من عشرين عاماً متصلة من ١٦٢٩ حتى ١٦٤٩. وحتى ذين أممية هولندا فى حماية الفكر الحر يكفى أن نقول إن الفيلسوف الإنجليزى توماس هوبز نظر مؤلفاته فيها، وأن الفيلسوف الإنجليزى جون لوك هرب إليها ليعيش فيها عندما أس بالخطر من اشتداد وطأة الرجعية فى بلاده. فضلاً عن أن النافذ الفيلسوف باول احمى بها. ولم يكن باستطاعة سبينوز أن يذلل أصمالة للفلسفة إلا تحت مظلتها. ورغم هذه الصورة المشرقة والملمعة فى مجموعها فلا مناس من الاعتراف بوجود بعض الشوائب فيها. فقد تعرض ديكرات لبعض المضايقات من المتحمسين من البروتستانت فى هولندا بدعوى أن آراءه تؤدى إلى الإلحاد. وكاد يتعرض للمحاكمة، لولا تدخل السفير الفرنسى فى هولندا، وكذلك تدخل حاكم هولندا الأمير أورانتج. غير أن هذه المعبدة البروتستانتية ضده بامت بالفضل. ولهذا بدأ المستوطنون فى جامعة ليدن الهولندية بعد بضع سنوات فى مضايقته بأسلوب غير مباشر عن طريق تجاهلهم التام له وعدم

المعروف بالبروتريديانية . وفي هذه المواجهة هاجم هوبز دين هوانة أو رحمة كثيراً من المفاهيم الدخيلة مثل الروح والوحى والمصحات ومكوت الله كما رأى أن حل مشكلة الشر يتمثل فى تأكيد هجروت الله وبسلطانه المطلق .

٤ - جون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤)

قلنا إن بعض المفكرين والفلاسفة من المؤمنين بالدين أو بالله أو بالدين والله معاً مهتدون دون أن يدروا إلى انتشار التكفر والإلحاد . ولعل جون لوك خير شاهد على ذلك . فإيمانه أمر لا يرقى إلى إثباته . فقد ذهب فى محققه عن الحكمة (١٦٩٠) إلى ضرورة توفير الحرية الدينية للعقاد باستثناء العقيدة الكاثوليكية والإلحاد بسبب خطرهما للنام على استقرار المجتمع . ويرجع السبب فى ذلك إلى أنه نذر حياته لهدم التقاليد والعقائد العتيقة ودفعه إلى ضرورة تحرير العقل الإنسانى من أية مسلمات أو أفكار سلبية قد تعطل مسيرته .

يشتهر جون لوك واحداً من أبرز الفلاسفة التجريبيين فى العصر الحديث . ورغم أنه لم يذهب مذهب هوبز فى التشاؤم السابق بأناثية الطبيعة البشرية وفى الإيمان المدرس بقذاسة النظام الملكى كما أنه رأى على خلاف هوبز أن الشعب لائق فى دولة من نشاء عليه . فى الإطاحة بالحكم للتخلص من حكمه الظالم فإن لوك وافق هوبز فى اعتقاده أن الدولة تنهض على أساس تعاقد اجتماعى بين أفرادها . وفى الفكرة نفسها التى تبناها روسو فيما بعد .

ولد لوك فى السنة نفسها التى ولد فيها ألفيسوب سيغوزا ودرس الفلسفة والطوبى والطب فى جامعة أكسفورد . وأظهر منذ مطلع حياته اهتماماً كبيراً بالجناب العلوم . وساعدت على ذلك صداقته لنام الفيزياء

بإصطلاح مائة جنية فى العام غير أن جلالته نسى وعصده . ورغم أن هذه الهبة لم تلجج بالمثل فإنها صدمت مشاعر أعضاء البرلمان البريطانى الذى استاء من أن يجد شخصاً وشعبه فى إلحاده حقوة عد الملك . وبعد المعلنون الذى لجأوا لادن والقريق الهالان الذى شب فيها تزايد إيمان الناس بالخزعلات . وتملكهم الرعب فشكل البرلمان الإنجليزى لجنة لفحص الكتابات الملعونة وعلى رأسها كتابات هوبز . ومنذ ذلك الحين لم تسمح له السلطات الإنجليزية بطبع أى شيء يدر حول قضايا خلافية مثيرة للجدل لدرجة أنه اضطر إلى نشر كتابه فى تاريخ البرلمان الإنجليزى والمعروف باسم « بيبهيموث » خارج البلاد عام ١٦٦٨ . وبعد عامين ظهرت أعماله الكاملة فى أمستردام بهولندا عام ١٦٦٨ . وفى آخرات أيامه سطر سيرة حياته بالشعر اللاتينى كما ترجم هومبروس وهو فى الرابعة والثمانين من عمره . وعلى أية حال فإن اللجنة التى شكلها البرلمان بفحص كتاباته كتفت عن مضائقه بناء على أمر من الملك .

لقد أشرنا إلى إيمان هوبز بحق للدولة فى أن تفرض الدين الذى تريد على الناس . وبحقها أيضاً فى سحق الدين الذى يتعارض مع أهدافها . وللمبريق أن هوبز اسعد إلى آيات الكتاب المقدس ليدافع بها من فكره السوسى وعن الحكم الملكى المطلق . فهو يخل بهذه الآيات كى يثبت أن الملك هو أمسن شارح للمفيدة الإلهية . وحتى فعل هذا قام هوبز بالتمييز بين المعرفة والإيمان قائلًا : « إنه ليس فى إمكاننا أن نعرف صفات الله .. وهو يرى أن الصفات التى نطلقها عليه نائمة من إيجابها به وليست نتيجة إعمال العقل . وإلى جانب ذلك دافع هوبز بقوة عما أسماه « الدين الحق » ليواجه به أخطار كل من الكاثوليكية والمذهب البروتستانلى المتزمت

محافظته منذ بداياته . فقد نشر عام ١٦٦٨ ترجمة « تومبوليدس » كى يحذر على جالته من مخاطر الديوقراطية . وقد دافع عن النظام الملكى المستبد ليس على أساس حق الملوك الإلهى (وهو الشيء المرفوض لديه) بل على أساس أن الإنسان لثانى بطبعه وعلى استمداد للثقة بأخيه الإنسان . ومن ثم فقد ذهب إلى ما ذهب إليه روسو وجون لوك فيما بعد - إلى أن الإنسان توصل إلى إقرار عقد لجماعى يلائم كل أفراد المجتمع بالخضوع الكامل للحاكم حتى يتمكنوا من أن يحولوا حياة مستقرة . ولم يجد هوبز أدنى خصاصة فى طغيان الحاكم واستبداده بالمحكومين لأنه كان لا يلقى شيئاً قدر خضوعه من القوضى . وما من شك أن السبب فى هذا يرجع إلى ما رآه فى بلاده من ترقق نتيجة الحروب الأهلية بين الملك وتشارلس الأول والبرلمان للمحرد عليه بزعامة كرومويل . ولعل إيمانه بالثغرات ميثاقاً جملة يرى أن من حق الدولة أن تضيق خسرية الأفراد وتضيق أية عقيدة دينية تتعارض مع ما فراه الدولة حقاً وغيره . ولهذا فسر المسيحيون على اختلاف ملهم ونحلم من أوله فالبروتستانت استجشعوا مطالبته العقلانية للدين والأرومة ، والكاثوليك سامهم هجومه الشديد الربانة عليهم . والمجيد بالذكور أنه دخل فى سلامة شديدة مع الأسقف براهمولت حول موضوع حرية الإرادة التى كان هوبز يندكرها إنكاراً تاماً . وأرحت إليه هذه الملاحمة بذانيف كتاب بطوان « فيما يتعلق بالحرية والضرورة والصدفة » (١٦٥٤) . وبعد عردة الملكية إلى إنجلترا عام ١٦٦٠ أصبح هوبز واحداً من المقربين لدى الملك تشارلس الثانى الذى تعلم الرياضيات على يديه فى فترة نفيه فى باريس . وبلغ من إيمان الملك له أنه أمر بتعليق مسرته على جدران القصر . كما تمهد

المعروف روبرت هوبل الذي كان يعيش في أكسفورد في الفترة بين عامي ١٦٤٥ و١٦٦١. وكان لوك على معرفة وثيقة بالعقارب التي يجريها هذا العالم في مجال الطبعة والتكمية. وفي عام ١٦٧٤ استطاع لوك بنىء من الصعوبة أن يستكمل دراسته في الطب وأن يحصل على تصريح بمزاولة. والجنوب بالذكر أن دراسته لأعمال الفيلسوف الفرنسي ديكارت هي التي فتحت شهيقه لدراسة الفلسفة. انخرط لوك في مضمار السياسة الحزبية في إنجلترا واشترك في الصراع الذائري رهاه بين حكومة المحافظين الحاكمة وبين معارضتها من حزب الونج أو الأحرار الذي كان يؤيده. فانكس في الحزبية بعد أن تورق أحد زعماء حزب الأحرار آنذاك اللورد شافتسبري الذي تعرف إليه في أكسفورد وأصبح سكرتيراً له عام ١٦٦٦. ولما مات حاميه شافتسبري اضطر لوك إلى الهرب إلى هولندا حتى ينجو من تكتيل الحكومة للمحافظة به. ولكن الدهر قلب ولا شيء يبقى على حاله فقد ذهبت حكومة المحافظين وحلت محلها حكومة الأحرار فعميته الحكومة الجديدة في بعض الوظائف الدبلوماسية. ومن أشهر مؤلفاته «خطابات عن التمساح» (١٦٨٩ - ١٦٩٢) و«مقال عن العقل البشري» (١٦٩٠) و«بعض الأفكار حول التربية» (١٦٩٣).

كان اندسة لوك إلى التصامح أذرها السيق في الحياة السياسية في إنجلترا وأمريكا بل إن أثرها امتد إلى فرنسا بسبب إعجاب فولتير الشديد بها وتحمسه لها. فضلاً عن منهجه التجريبي في المعرفة الإنسانية كان المنهج الذي اتبعه الفيلسوف ألفريد هوم ولترابه من التجريبيين. وليس من الخطأ في شيء إذا وصفناه بأنه أبر الفلسفة الليبرالية والعلم التجريبي في العصر الحديث. ولا غرو فقد اتسمت أفكاره السواسية والدينية بالتمس

والاعتدال والتسامح والبعد عن التحرف والظواهر والتعصب للضمير. ولم يمنعه إيمانه الراسخ بالمسيحية وللتزويل من القول بضرورة الاحتكام إلى العقل على الدوام. وسوف نرجى تفصيل موقفه من الدين ولله إلى وقت لاحق.

ولوك ليس مؤسس الفلسفة الليبرالية الحديثة فمصعب بل هو مؤسس علم النفس الحديث أيضاً. ففي مقاله عن العقل البشري نراه يستجلى عملية التعلم وكيف تحدث في العقل. والرأي عندنا أن للعقل البشري عدد الولادة صفحة بيضاء تتطبع عليها إحساساتنا بالأشياء والعالم الخارجي وأن كل ما يستطيع العقل إدراكه قائم على الحواس الخمس. هاجم لوك أية محاولة للجر على الفكر الإنساني وفرض القيود عليه. ولهاذا نأى بضرورة امتناع الدولة والكنيسة والمؤسسات عن تلقين الناس. بل تحرك هذه المهمة للمربين الفصوسمين ذلك لأن تدخلها في العملية التربوية معاه بث ما تنهه من معتقدات في عقل الناشئة في حين أن واجب الدولة يتم عليها سيولة حرية العقيدة الدينية وعدم التحيز لمذهب دولي دون الآخر. فضلاً عن السماح للأفراد بحرية الفكر في مختلف المجالات.

آمن لوك بإيماناً يقدي بوجود الله وقدره العقل البشري على اكتشاف وجوده بجماله وعلى نحو يرقى إلى مرتبة اليقين الرياضي. فذهب إلى أن عقل الإنسان وكيفية ما يراه في لكن والطبيعة في نظام واتسجام وجمال حتى يؤمن بوجود الله. وهذا ما استطاع الفلاسفة على تسميته بالدين الطبيعي. وهكذا استطاع لوك التوفيق بين الدين واللام مثلاً فل هوبل وجوزيف جلافول. وأكد لوك أن الله يخضع وجوده للإنجازات العقلية مثلاً تخضع له نظريات إقليدس في الهندسة. وهي الصعاجة نفسها التي ساقها العالم

الرياضي المعروف إسحق نيوطن الذي وصف الكون بأنه آلة رائعة دقيقة للظلم الأمر الذي تضمن وجود صانع لها. غير أن مثل هذه الصعاجات انتهت في آخر الأمر ببذ الإيمان بالدين المنزّل وتطهر المذهب التائيهي في القرن الثامن عشر. وهو مذهب يؤمن بالله دون الدين كما أسلفنا. وأيضاً ذهب لوك إلى مبدأ مفاده أنه سوف يمكن في قبال الأيام لإببات صحة الأخلاق عن طريق الاستدلال الرياضي. ويركز لوك على دور العقل والبرهان العقلي في إببات صحة الإيمان الأمر الذي يوحى بأنه التشكيك في صحة التدليل وهو الأمر الذي ينفيه هذا الفيلسوف. يقول لوك في هذا الشأن إنه لا يهتف باعتماد على البرهان العقلي في التشكيك في أن الكتاب المقدس موسى به من لدن الله ولكنه يهدف بذلك إلى القضاء على الفزعيات وعلى رأسها النظام البابوي في اكتسبة التكاليف. ويذهب لوك في منحه «مقولة الدين المسيحي» إلى أن المسيحية لا تتكافى مع العقل. ولكنه اعترف أن الدهماء لا تصحاح في إيمانها بالدين إلى البراهين العقلية إلى التزويل.

وليس أدل على أن الصعاجة القائلة بإقامة الإيمان على أساس الدين الطبيعي لها مخاطرها فقد فتحت أبواب كما أسلفنا أمام ظهور المذهب التائيهي.

٥. سينيوزا (١٦٣٢ - ١٦٧٧)

ولد بيفندك أسينيوزا في عائلة يهودية استقرت في أمستردام هولندا بعد قدومها من أسبانيا أو البرتغال هرباً من اضطهاد محاكم التفتيش لها. وكان والده تاجر ناجحاً أراد أن يحضر ابنه حذره. ولكن الابن رفض ذلك رفسناً قاطعاً وأكتب على دراسة الديانة اليهودية وتاريخ اليهود. ورغم أنه أتم اللغات الأسبانية والبرتغالية والعبرية فإن

معرفته باللغة الهولندية كانت محدودة. وعندما بلغ الثامنة عشرة من عمره تفرغ على دراسة اللغة ثلاثينية وقرأ أعمال كوينتيانوس وجيليوس وبيكس وهارلي وديكارت كما درس سقراط وأفلاطون وأرسطو، وأعجب بفلسفة الذين الإغريق قدر إصابه بفلسفة بروتو الناعية إلى وحدة الوجود، وإلى أن للقول وللمادة شيء واحد. فالوجود واحد رغم تعدد مظاهره، وأيضاً تأثر سبيونزا بدراسه للفلسفات الكلدونية من فلاسفة اليهود بالاندلس مثل فلسفة ابن جبريل السوفية وفلسفة موسى القرطبي الذي اعتبر الله ولكن حقيقة واحدة، وقرأ في كتابات ابن مهيون مبحثاً حول نظرية ابن رشد مفادها أن للقول لا يتقيد بالأشخاص أو الأفراد بل بالخيالية جماعه، وبذرت هذه الأفكار فيه بذور الشك منذ حدثاته، كما أنه تأثر بالتفسير الرياضي لتكون واعتباره آلة سير وفق قوانين محددة.

ألف سبيونزا في مطلع حياته بحثه للتصوير عن الله والإنسان ومبادئه. وفي عام ١٦٧٠ ألف مبحثاً في اللاهوت والفلسفة ذهب فيه إلى أن استخدام العنف والتعصب أمران غريبان عن لكتاب المقدس، ومجرد صدور هذا المبحث استقبله سبيونزا المولودين بالكافة والتفريع. وفي عام ١٦٧٣ عرضت عليه جامعة هونلورج شغل وظيفة أستاذ كرسى الفلسفة بها، ولكنه رفض هذا العرض وأثر أن يواصل أبحاثه بكامل حريته واستقلاله. ويصدر كتاب «الأخلاق» الذي فرغ منه عام ١٦٦٥ من أهم كتبه على الإطلاق، حاول فيه إثبات الأخلاق بالذليل الهندسي فجاء كتابه مستطفاً قاطع عن رفضه على نفسه من الاعتقاد فامتنع عن نشره لمدة عشرة أعوام. وظن سبيونزا أن فرصه سانحة لنشره في أمستردام باعتبارها معتلا للحرية في جميع أرجاء أوروبا، ولكن

شأنه تعمداً للكيد له فأشاعوا أنه يصدد إصدار كتاب يحاول فيه إقامة الدليل على وجود الله، وشعر سبيونزا بالخطر وأن رجال الدين يترصدون به للذوكر فامتنع عن نشر الكتاب في حياته. وكذلك فرصت السلطات خطراً على كتابه «أصول الفلسفة الديكارتيّة»، ورسالة في الدين والدولة، وقد وصفه أعداؤه بأنه «أفجر ملحد شهنته الأرض». والجدير بالذكر أنه اضطرر أمام الاضطهاد أن يغادر أمستردام ليميل نهائياً في الهاج ويستقر فيها. ورغم كل ما تقه سبيونزا من تكليل واستقبال فقد اتبرى للدفاع عنه عدد كبير من المفكرين والمثقفين المسيحيين به وأرسل له بعض الأترياء بدورياتهم كما أن ملك فرنسا لويس الرابع عشر أجرى له معاشاً، ولقريب أنه رغم عزله فقد استقبل عامة الشعب وقلته بمرض النسل في سن ثلاثين والأربعين بحزن عظيم فقد أحبوا فيه وباعته ودمائته وطوبه قلبه ولطف معشره وأزدرأه عن عرض الدنيا الزلال.

ولمعه من المفيد أن نذكر بشيء من التفاصيل الظروف التي طرد فيها أبحاث اليهود سبيونزا من مجامعهم.

في عام ١٦٥٦ قام مجمع اليهود في أمستردام باستدعاء سبيونزا للتحقيق معه بتهمة الهرطقة وسأله أبحاث المجمع هل صحيح أنه قال لأصدقائه، إن الله قد يكون من جسم مادي وأن الاعتقاد بيهود الفلاسفة منسوب من الهوسه وأن الروح ليس سوى تلك الحياة التي تدب في جسم الإنسان وأن العهد القديم لم يذكر أي شيء بشأن خلود الروح.

ومن المصروف أن لفتاويه لا يسهل لنا ردده على هذه الاتهامات فكل ما نعرفه أنه رفض في كبرياءه لتسلي على أفكاره وأن المجمع قام في ٢٧ يولية ١٦٥٦ بطرده، وأن هذا الطرد تم في احتفال مهيب سمع فيه

صوت للتغدير الصذر بالشتم وانطأفت فيه الأنوار حتى ساد لظلم ظلام دلمس، وذلك للتعبير عن التصور البائس الذي ينتظر الهرطقة لقطرود. وقرر المجمع أن سبيونزا مفسون مثل أبناء نهشع من كل شعب إسرائيل، وأن للطة سوف تلاحقه بالليل والنهار وفي كل مكان ينزل وفي أية غداوة وروحائه وفي جلوسه وقيامه. وحذر للمجمع اليهود من التحدث إلى هذا المارق أو الكتابة إليه ومن التعامل معه أو تقديم أية خدمة له أو المعيش معه تحت سقف واحد فضلاً عن الاستماع عن قراءته كل كتبه. ورغم أن سبيونزا أضحى من شأن المسيح فإن مرحقته كانت موجهة إلى الدين المسيحي بقدر ما كانت موجهة إلى الدين اليهودي. ويبدو أن اليهود في هولندا أرادوا عن طريق التكتيل بسبيونزا تقديم نوع من الاعتذار للسلطات الهولندية البروتستانتية عن التخاذل للدين المسيحي. ولهم رأوا في هرطقة سبيونزا انتهاكاً يهدد شاسك الأقلية اليهودية ويذهب سبيونزا في قتاله عن الدين والدولة إلى أن لغة الكتاب المقدس الاستعمارية والرمزية سمة لجروح الشرقيين إلى استخدام الأساليب الأدبية الباطل فيها والطوبه بالخارجية، كما أنها تعبر عن رغبة الأنبياء والمرسل في التأذين في عقول الدماء والعامه عن طريق استشارة خيالهم. ويستطرد سبيونزا في شرح هذه النقطة قائلاً بأن الجهلة والأفهام لا يشعرون بوجوده إلا إذا اقتصر وجوده بالاثبات بالمعجزات والخرافات. فبالجمل لا يعبر حركة الطبيعة الطبيعية والمألوفة لديه أدنى لفتات ولا يرى فيها دليلاً على عظمة الله وسلطانه ولكنه يبدأ في الاهتمام بها عند اختلالها بسبب تدخل المعجزات في سيرها دون أن يحد بهالة أن سورة الطبيعة المألوفة أبطل دلائل على قدرة الخالق من الخوارق والمعجزات. ولهذا آمن سبيونزا بردة

السخرية يمكن أن نجد أن ملك جيمس الأول يلقب ليهجات في مرطقه فقد قال هذا الملك للبرلمان: «إن الملوك ليسوا خداء الله على الأرض فمصبوب بل إنهم أيضاً يجلسون على عرشه». ثم أضاف: «إن أعضاء البرلمان إذا تكلموا في أوصاف الله فسوف يجدون أنها تتفق مع أوصاف الملوك». بل إن الله نفسه شاء أن يسمى الملوك قهلاء. ومن الواضح أن هذه الآراء تفرق آراء ليهجات في تهنيدتها على تلكات الإلهية. وبالقريب أن الأساقفة الإنجليز يمتدحوا على تهنيد ملك جيمس الأول الذي أراد أن يفتح بنفسه المهرطق ليهجات أن يخطي عن ضللكه فقام عام ١٦١١ باستدعائه عدة مرات وأخذ يهابله بهفت هذليته إلى الدين القويم. ولكن ليهجات كان مجادلاً عالياً خلق اللسان وشديد اللغة بنفسه ويعترف الكتاب المقدس معرفة جيدة. وكانت التهنيد أن الملك فخل في إقناعه. وظن الملك أنه بمقدوره أن يستدرجه إلى الاعتراف بألوهية المسيح فساءله إذا كان يصلي إليه كل يوم. فصرخ: «ليهجات يرد عليه بقوله إنه كان يصلي له أيام الجهالة ولكنه كف عن الصلاة له منذ سبع سنوات». وهذا استعطاف الملك غضباً وركله برجله وسلمه إلى أسفل لندن كي يقدمه للمحاكمة. وحاول الأسقف كذلك إقناع ليهجات بخلقه ولكنه فخل فالتفت إلى السجن مهيباً لمحاكمته عام ١٦١٢ في كنيسة سانت بول أمام عدد كبير من الأساقفة وكبار رجال الدين وأمهري الساميين. ولكن ليهجات لم يترزع قيد أنملة بل استمر في الاستمساك بأرائه وهو يؤكد أن رجال الإنجليس أنه ليس للكنيسة سلطان أو ولاية عليه. ووجهت للمحاكمة إليه ثلاث عشرة تهمة من بينها إنكاره للثالوث وألوهية المسيح وعدم جواز الصلاة له. ثم حكمت عليه المحكمة بأنه مذنب ورمته بهرطقه وللتجديف. وأراد الملك أن تدرولى السلطات

عليه. ولكننا لتناول هذا وقائع بهرطقه في الحياة اليومية خلال القرن السابع عشر. والملاحظ أن التقيد الذي لتنهجه للكنيسة في القرون الوسطى بإعراق الهرطقة كاد يخطي بحلول هذا القرن باستثناء حوادث قليلة ومتفرقة استخدمت فيها الهرطقة بدلاً من الشقاق وقطع الرأس بالثقل التي حقت حديثاً محل الصارق. ورغم هذا فقد شهد حكم الملك الإنجليزى جيمس الأول (١٥٦٦ - ١٦٢٥) حادثتي حرق للدين من البروتستانت المارقين على الكنيسة الكاثوليكية. وودعي هذان المهرطقان بارنولوميو ليهجات الذي حكم عليه بالحرق في محرقة سميفيلد وإدوارد وايمان الذي أحرق في ليتفيلد.

كان ليهجات تاجر قمشة استدعت تجارته السفر إلى هولندا حيث تأثر بالأفكار البروتستانتية التي لقطع بها رأساً على نفسه للتبشير بها عند عودته إلى لندن. آمن ليهجات أن يسرع المسيح مجرد إنسان. وأبى ابن الله بالسعي الحرفي، ولكنه إنسان طاهر نقي وخال من الذنوب لأن الله مسحته بالزيت المقدس وكرسه وخطه مسيحاً. ورفض ليهجات الإيمان بألوهيته خير أنه آمن بقداسته مهتة لأن هذه الهمة تضل فخلت لله وصلاحه كما أنها توفر الخلاص للبشر. ورأى ليهجات أن الشر يجب أن يتجسه بصلاته إلى الله الوليد الأحد. وأبى إلى الله الذي يكون من أثلثين ثلاثة هي الآب والابن والروح القدس. وهذا ليهجات حذر أرويس في رفض التضرع إلى المسيح وطلب شفاعته. ورغم شيق كنيسة إنجلترا ذرعاً بهرطقاته فإنها كانت على استعداد للتخاضى عنها أولاً أنه نذر نفسه للتبشير بها وجاهر وإنكار سلطة هذه الكنيسة. وسمع الملك جيمس الأول بالأسرف على نفسه أن يجهاد به وبقارعه لمحبة بالهجة لاعتقاداً منه أنه يستطيع إقناعه من الناحية اللاهوتية. ومن

الوجود والتحام للطبيعة والله في كيان واحد. والرأى عنده أن للناس يحسون بالرضا لأن الله يفرق قوانين الطبيعة من أجلهم لأنهم بذلك يحسون بحظهم لديه. كما أن اللغة الشعرية والمجازية التي يستخدمها الأنبياء تروق لهم وتثير خيالهم أكثر من لغة التعلم والفلسفة. ومن ثم تعظم الأثر الذي يتركه الأنبياء والزبل في نفوس الناس بالمجازية بأثر الطما والفلسفة المحدود فيهم. ويؤكد سيبيلوز: «إننا إذا فهمنا الكتاب المقدس على هذا النحو الرمزي قلن نجد تعاضداً بينه وبين العلم أما إذا فهمناه فهماً حرفياً فسوف نجد همة مليداً بالأخطاء والمتناقضات والخرافات مثل القول إن سوجنا موسى هو مؤلف الأسفار الخمسة الأولى من العهد القديم. ولا يفرق سيبيلوزا للمحدثين القديم والجديد ويحترهما كتاباً واحداً يدعو إلى دين واحد. ويوجب سيبيلوزا من مشاعر الحياة المتبادل بين المسيحيين واليهود. ويذهب إلى أن قمع المسيحيين لليهود كان السبب الحقيقي في وحدة الأقليات اليهودية ونامسكها وأنه لولا هذا الاضطهاد لانتشر النصر اليهودي وامتزج بغيره من للشعوب الأوروبية. ولو أن المسيحيين واليهود عاشوا في سلام وولام وربادوا الحب والفرقة لتدخلوا عن تميزاتهم وأفكارهم المتزمنة للجماعة ولأنارك اليهود أن المسيح هراضعم الأنبياء وأقبلهم طراً. ورغم أن سيبيلوزا ينكر ألوهية المسيح فإنه يعتبره سيد الآثام لأن الله كشف له عن حكمته الخائفة. والرأى عنده أن تهجيل المسيح هو الطريق إلى محبة الله التخلية. وإن أن الناس نبذوا تاحرمهم المتأخذي لاجتمع شملهم وتألفت قلوب المالمين لمجعين على حب المسيح.

مذهب النوصيون في إنجلترا

شهيد:

لناولنا في البداية الخارجين على الدين والذين مهدوا عن عمد أو غير عمد للمروق

حرق لهجات فأصدر أمره إلى الأمور كي ينفذ ذلك. ولكن نفرًا من القضاة المندوبين من غير رجال الدين عبثوا عن شكهم في أن يكون للكنيسة الحق في محاكمة لهجات. وحتى يظهر الملك بمظهر الحاكم العادل أمر بتشكيل لجنة تتكون من بضعة قضاة للفصل في هذا الأمر. والمفصل تم تشكيل اللجنة المطلوبة على نحو يضمن تصديق رغبة الملك. وأوقدت نار عظيمة في محرقة سيمفويد واجتمع جمع غفير من الناس ليزروا جسد لهجات يتحول إلى رماد حتى يكون عبرة للمسيحيين الآخرين فلا يتردوا في الخطأ نفسه.

ولم يمض شهر واحد على هذه العادة حتى صدر حكم بإحراق مهرطق إنجلترا آخر اسمه إدفوارد وايتسمان من بقعة بورتون أون ثرفت بتهمة أبشع من الذم الموجهة ضد لهجات. والغريب أن التحول الذي طرأ على وايتسمان كان مفاجئًا فقد ظل يمتنع الآراء الدينية التقليدية حتى وقت محاكمته يستلزم. وبجاء رأيه الفكري في التثويت وقضية الضام الأخير، مؤكداً أن الله أقدم وأحد وليس ثلاثة لقائمه، وأنه لا يجوز تعذيب الأطفال وعسرة قصر العمودية على الراشدين. والأدهى والأصل سبيلًا أنه اعتقد أنه رسول مسمى به من لدن الله بل إنه الروح للقدس الذي قال عنه المسيح، إن جميع الخطايا مغفورة فيما عدا التجديف على الروح القدس. كما ذهب وايتسمان إلى أن بعض معجزات المسيح من صنع الشيطان بل إن المسيح هو الشيطان بعينه. فأقرعت مهرطقته لزميلين. ولم يلبث أن الملك جيمس الأول وزوجال للكنيسة إلى أن لرجل ادعى أنه الروح للقدس لأنه لم يكن يؤمن بالروحية أصلاً. ونفعته لوثقه إلى القول بأنه الوحيد الذي يمثل المسيحية الحق. وكانت نتيجة المحادثة أن الملك جيمس الأول أصدر أمراً بسجنه وطلب من الأسقف ويشاره لئلا أن

يحقق معه. فاستعان هذا الأسقف بعدد كبير من زملائه من رجال الكنيسة وعقدوا معه عدة اجتماعات لإقناعه بخطئه وبالمعدل عن هرقطقه. ولكن وايتسمان مضى في غيبه وازداد عناده يوماً بعد الآخر. فلما أدرك الملك جيمس الأول أنه لا رجاء من إسلامه أمر الأسقف لئلا أن يقتاد سجنه إلى بلدة ليتشفويد كي يمثل أمام محكمة من كبار القضاة (مثلما فعل لهجات من قبل) لتصدر عليه حكماً صحيحاً من الناحية الرسمية. وكانت التهم الموجهة ضد وايتسمان مماثلة لتهم الموجهة ضد لهجات وتتلخص في أن وايتسمان ذكر للثالوث وذهب إلى أن يسوع المسيح مجرد إنسان لا يمكن أن يكون مسالماً في أروحيته وظهوره وجماله. إلى جانب إنكاره لإلوهية الروح القدس وقيامته أن الروح للقدس غير مسالمة وبأن قرارات أوت مجمع نيقية لا تمت إلى المسيحية بصلة وبأن المعاش الرباني الأخير يفر من التسمية وأنه لا يجوز تعميد الأطفال. فاهوك عن اتهام وايتسمان بأنه يزعم أنه هو نفسه الروح القدس الذي تحدث عنه القديس يوحنا في الإصحاح السادس عشر (آية ٨.٧). ورغم هفوت التهم على وايتسمان فقد أثار الأسقف لئلا أن يعطيه فرصة أخيرة للتراجع. ولهذا لقي لئلا ونذر من رجال الدين ست عشرة صوطة فداد كل صوطة منها واحدة من التهم الست عشرة الموجهة ضده. غير أن التهم تشبث بهرطقته الأمر الذي جعل الأسقف والملك يتكلمان من تجديف. فأصدر الملك حكماً بإحراقه في محرقة ليتشفويد، ولتقيد وايتسمان إلى النار المستمرة لتي ما كانت تسع جسده حتى صرخ في ألم عظيم وأنه على استعداد للتراجع عن تجديفه وسمع الحاضرون رغبته في الاستغفار فإندروا بإتقاد حوائه بفق الأنفس وفي آخر لحظة. وسطرت السلطات الكنيسية على جدول سميعة تراجم قبل لثتهم أن يوقع عليها. ثم تقيد وهو مكبل

بالأغلال إلى السجن حيث ظل لمدة أسبوعين لعين إصدار إقرار بالتراجع عن آرائه أكثر الضمناً وسلاماً. ولكن الأسقف لئلا بهت عندما باغته وايتسمان برفض التراجع رفضاً قاطعاً. ولما بلغ ذلك صامع الملك أصدر يوم ١١ أبريل ١٦١٧ أمراً بهرقه. والجدير بالذكر أن وايتسمان كان آخر رجل في إنجلترا يتم إعدامه بسبب معتقدهات القديمة. ولكننا نخطئ إذا ظننا أن القرن السابع عشر كان قرن للتسامح الديني. ففي هذا القرن اشتعلت حروب دينية مزوية بين الكاثوليك والبروتستانت كما أن البرلمان الإنجليزي أصدر عام ١٦٩٨ قانوناً بحريم التجديف.

ولكن الحق يقال إن هذا القرن شهد ظهور كوكبة من أشع الفلاسفة الليبراليين الذين أرسوا بفضائلهم الليبرالية أسس للتسامح الأوروبي في أمور الدين والمعتقد، والذين أثمرت تدبرته إلى الحرية الدينية فيما بعد. وعلى أية حال كان السبب في حدوث السلطة الحاكمة من إنجلترا عن إحراق المهرطقين أنها بدأت تشعر بأشمزاز الرأي العام من بضاعة استخدام السحارق وخاصة لأن كثيراً من الناس كانوا يسملون الإعجاب بهؤلاء المهرطقين الذين مضوا بحياتهم في سبيل معتقدهات الدينية المخالفة. ولهذا كفت السلطة عن إحراق المهرطقين واكتفت بالأراج بهم في السجن مدى الحياة حتى يلفظوا أنفاسهم الأخيرة في صمت وذن شحيح. واتفق جيمس الأول هذه السياسة فامتنع عن إحراق رجل أسباني يدعى بالهرطقة الأروبية.

طائفة الصومانيات المعادية للتثويت:

للمسيحية صرب من الهرطقة استحدثه فلأوستو باجلو صوزيني ١٥٣٩ (١٦٠٤) الذي استقر في بولندا بعد عام ١٥٣٩ ولزم الصومانية أن الله أقدم وأحد

وإلى ثلاثة أقاليم كما أنها تذكر الرومية السبع. والجدير بالذكر أن صوزيني (أوصوسينوس) ألف مع بعض أقرانه البولنديين كتاباً باللاتينية عام ١٦٠٩ يتضمن شرحاً للمقيدة الصوسينية وأهدوه إلى جيمس الأول ملك إنجلترا. فلما وقع الكتاب في يد الملك عام ١٦١٤ هاج وماج واعتبره عملاً شيطانياً كما أن البرلمان الإنجليزي أصدر أمراً إلى صغماوى (أى الجلاء) بحرقه. والصوسينية فرقة من الفرق البروتستانتية المعترفة، يؤكد الباحثون في تاريخ الكنيسة الإنجليزية أن تقديم المهرطقين والمحدثين انتهى بحلول عام ١٦١٢ وأن الملك جيمس الأول كان في معظم الوقت من أكثر ملوك إنجلترا تسامحاً وأنه أصدر الأمر بإحراق ليهجات ووايتمان في تلك الفترة من حياته التي تحول فيها إلى مذهب كالفين المتشدد. فلما انتفضت عنه حصى الكالفينية أظهر سماحة دينية منقطعة النظير. ولكن الاضطهاد الدينى في إنجلترا بدأ يطل برأسه من جديد في الأربعينيات من القرن السابع عشر عندما قوى المذهب البريسبىرى (وهو في جملة مذهب كالفينى متشدد) وأخذ ينشر في هذا القرن. وقد عاد الملك جيمس الأول إلى سابق تشده عندما اكتشف انتفاشاً أتياعاً يقود به يهسوب (أرسينوس) ١٥٦٠ - ١٦٠٩) الذين يتكبرون للدائر والذين تروطهم بالصوسينية أروق الرمالج فهي أيضاً ترفض للتكثي وتؤمن بأن الله أقدم واحد.

لقد كان للتصالح بين إنجلترا وهولندا وثيقاً لدرجة أن المضطهدين لأسباب دينية من أى من البلدين كانوا يهربون بالبلد الآخر طلباً للأمان. وكانت هولندا تفرق إنجلترا في سماتها الدينية الأمر الذي جعلها ملاذاً لكل من تضرع للاضهاد الدينى في أوروبا. وعندما تمكن أتياع أرمينوس من السيطرة

على قسم اللاهوت بجامعة ليدن الهولندية التحا معارضتهم من أتياع كالفين إلى كنيسة إنجلترا يطلبون منها للتأييد والمؤازرة ومساعدتهم في التخلص من أتياع أرمينوس إذ كانت الكالفينية تؤمن بالجهنم في حين آمنت الأرمنوسية بالاختيار. ولما نما أمر هذه الملاحاة إلى علم الملك جيمس الأول توفى على قراءة كتابات أرمينوس التي ما كاد ينتهى من مطالعتها حتى لنفجر غضباً رافياً إياه بالتجديف ووصفه بأنه عدو الله والمعمودية. وأمر الملك بإحراق كتب أرمينوس وكتب خلقه كونه أوثاق فورست الذي تولى من بعده رئاسة قسم اللاهوت بجامعة ليدن ووصفها بالإلحاد. وأمر الملك إلى سفيره في هولندا قائمة بمجموعة التجديف الأرمنوسية التي حذا حذوها أتياع صوسينوس. ورافق الملك جيمس الأول بفورست فلم يأمر بإحراقه كما سبق أن أمر بإحراق ليهجات ووايتمان ولكنه طلب إليه للتراجع عن تجديفه كما طلب إلى السلطات الهولندية طرده من وطنه. ولكن السلطات الهولندية تسامحت معه فاحتفظت به وكتفت بنقله إلى جامعة أخرى. وقد حدثت هذه الملاحاة عام ١٦١١. ١٦١٢ وإذا كان جيمس الأول نجح في التصدي للهرةقة الأرمنوسية بانتهاء فترة حكمه عام ١٦٢٥ إلى الكنيسة الإنجليزية لتعظم بذلك الطائفة البروتستانتية المتزمنة المعروفة باسم للطائفة الليبوريتانية.

كان الصوسيون في إنجلترا في القرن السادس عشر يسبون لملائهم على فئة مهرةقة تصرف بالمناضين للمعمودية. ولكن غضبهم في القرن السابع عشر نصب على طائفة الصوسيان التي سبق الإشارة إليها. ويقول الباحثون إن هاتين الطائفتين تشابهان في بعض الوجوه مثل الأهمية القصوى للكتاب المقدس ولكلها يختلفان في

عدة أمور جوهرية. فبينما يمثل للصوسيان إلى تفسير الإنجيل في ضوء العقل نرى أن للطائفة السعدانية (التي نشأت كرد فعل ضد المناهضين للمعمودية) تدعو إلى التأكيد على إيمان الفرد وما يراه ضموره عليه بغض النظر عن معتقدات المؤسسة الدينية. ورغم إيمان الصوسيان الأوائل بأهمية العقل في أمور الإيمان فإن هذا لم يمنعهم من الإيمان بالفوارق الطبيعية التي ورد ذكرها في الكتاب المقدس. مثل الولادة المعزبة للمسيح. ولكن الأمر انتهى بطائفة الصوسيان إلى اعتناق العقلانية الكامنة الأمر الذي أدى إلى نبذها لأشكال التقديس للدين. بل إنهم ابتعدوا عن فكرهم البروتستانتى المؤمن بأن الله أقدم واحد وعدوا بعض الشيء عن قولهم إن المسيح بشر إلهياً في تنكض الاعتقاد بأنه بشر ذو مهمة قصية. ورغم إنكار الصوسيان لجسد الله في المسيح فإنهم لم يهجروا عشاقهم في الصلاة للمسيح ولا بهتال إليه، ضاماً كما كانت الطائفة السعدانية فعل. وأهم ما رفض الصوسيان القول بأن المسيح مات للتكفير عن خطايا البشر وأن الإنسان مولود بالخطيئة وهذا عكس ما آمنت الطائفة السعدانية فقد آمنت هذه الطائفة أن الكنيسة عبارة عن جماعة تطوعية من المؤمنين ترفض الإرغام والتقسر في المسائل الإيمانية كما تؤمن بخلاص البشر على يدى المسيح بشرط التزامهم بطقس المعمودية. ورغم أن الصوسيان شاركهم الإيمان فإن الانتماء إلى الكنيسة مسألة تطوعية محضة لا قسر فيها ولا إرغام فإنهم اختلوا معهم في جدوى المعمودية فرفضوا معمودية الأطفال ولارثدين على حد سواء. ويشترك الصوسيان والمعمدانون في الاعتقاد بأن معظم العقوس الدينية ثانوية ولا أهمية لها وأن الشفاء الرباني ليس فيه قسلة ولا هو للذكرى. ويؤمن للصوسيان. ومعظم

فحصا عن إنشاء عدد آخر من الكنائس الممعدنية في جنوب إنجلترا.

ولا شك أنه من المفيد أن نمرض آراء هلويز التي عرضها في كتابه المنشور عام ١٦١٢ بعنوان «تصريح قصير لأسرار الشريون (نظر) لأنه أول كتاب يصدر في إنجلترا للمطالبة بالحرية الدينية لكل المواطنين. صحيح أن هناك بعض الكتابات الأخرى المناهضة عن الحرية الدينية السابقة عليه مثل كتاب «لهما يتعلق بالهرطقة» (١٥٥٤) تأليف كاستليو و«خطب الشيطان» (١٥٦٥) تأليف كلوتشوس. ولكن حين الكتابين كانا مكتوبين باللغة اللاتينية التي لا يفهمها إلا الصغار ولم تظهر ترجمتهما إلى اللغات الأوروبية مثل الإنجليزية والهولندية التي تفهما عامة الشعب إلا في وقت لاحق. ولكن أهمية كتاب هلويز المشار إليه من حق أي دولة أن ترجمه مناهر مواطنيها على اعتناق دين بعينه أو تشجع دينًا بالذات يجب الفصل الكامل بين الدين والدولة فكل فرد مسؤول عن نفسه أمام الله. وليس للدولة أو الكنيسة أن تتدخل في شؤون الأفراد حتى إذا مرطقوا أو اعتقدوا آراء دينية خاطئة لأن الدين علاقة خاصة بين الفرد وخالقه. والله لا شأن له بهذه العلاقة وليس من حقه أن يتدخل فيها حتى إذا مثل المواطن سبيله وهرطق على نحو واضح.

وقد بلغ إيمان هلويز بالحرية الدينية حدا جده يؤمن بحق الكاثوليك الذين يحمل لهم شديد المقت والكرهية أن يتمتعوا بحرية العبادة. وفيما بعد ردد ميمداني من غير رجال الكهنوت اسمه لهولماره يوشهذه الأفكار نفسها في كتاب ألفه عام ١٦١٤ بعنوان «سلام الدين أو الدفاع عن حرية الضمير» شارحا للفوائد التي سوف تعود على المواطنين وغير المواطنين وأيضاً على الحكومة والمجتمع والأفراد من جراء الحرية الدينية.

إن إلى آخر دون أن يتحول هذا الاضطهاد إلى سياسة قسرية منظمة وأكثر تلك أن يظهر نحو الهرطقة من التسامح قدراً يستطيع فنانقي في عام ١٦١٥ مع جورج أبوت أسقف «كلتري» على عدم اعتبار دعاة الانفصال عن الكنيسة الإنجليزية مهترقين طالما أنهم يؤمنون بالمسيح مخلصاً لهم. بل إن أسقف «كلتري» المذكور رفض الطلب الذي تقدم به جون جيهون من «دورفرك» وإحراق مهترق من دعاة الانفصال عن الكنيسة القومية اسمه وإوام ساير لانكاره المسيح والروح القدس. ورد عليه أسقف كلتري بقوله إن ساير ليس أريوسياً أو ملحداً حتى يستحق للحرق فهو مجرد ميمداني وقع تحت تأثير أفكار البوريزياني الانفصالي روبرت براون وبين لنا هذا أن معظم الطوائف الدينية المتصارعة في إنجلترا باتت في نهاية حكم الملك جيمس الأول من التجمع والاضطهاد الديني باستثناء طائفتي الأريوسيين والمورسيان واستثناء بعض الحالات المتطرفة. ففي عام ١٦١١ عاد الميمداني توماس هلويز من منفاه في هولندا إلى إنجلترا كي ينشر دعوته إلى المذهب الميمداني ويؤسس أول كنيسة ميمدانية قائمة في إنجلترا. وتعتمد توماس هلويز كتمشرك الملك جيمس الأول واستغزازه فأرسل إليه نسخة من كتاب من تأليفه سطر عليه بخط يده العبارة التالية: «إن الله بشر فاني وليس إلهاً. بولها فليس له سلطان على أرواح رعاياه الخالدة وعلى من القرائين وإصدار المراسيم بتعيين رؤساء روحانيين عليهم. وبالطبع غضب الله منه فحكم عليه هو وثابه جون مورتون بالحبس في سجن «تورجوت». ولكن هذا لم يحد من انتشار الحركة الميمدانية التي تمكنت في نهاية حكم الملك جيمس الأول من إنشاء كنيسة ميمدانية بلغ عددها ١٥٠ عضواً.

الميمدانيون بتجربة الاختيار. ولهم ما يميز مائتين المائتين اشتراكهما في الإيمان بأن الدين علاقة خاصة بين الفرد وخالقه. ومن ثم رفضهما لأية سلطة كنسية خارجية. فالحرية في نظرهما تعني في المقام الأول والأخير حرية العبادة. فمحصلاً عن أن المورسيان. شأنهم في ذلك شأن الميمدانيين. نبذوا الحروب ودعوا إلى السلام إلى جانب رفضهم لمعوق الإعدام ومضرورة إقامة للتطبيقات الكنسية على أساس ديومرلي ورفضهم القاطع لأي تدخل من جانب الدولة في أمور الدين. ولكن الميمدانيين أسروا بالرومية المسيح في حين أنكر المورسيان هذه الإلهية والجدير بالذكر أن الملك جيمس الأول كان يحمل البهضاء للطوائف كنزويما رغم أنه كان يشاركهما الاقتناع بعدم جدوى فرض المعتقدات الدينية على الناس طوعاً وإقتداراً. ونظراً لشدة حرصه على الحفاظ على التماسك القومي، للكنيسة الإنجليزية باعتباره خطراً داهماً وفرّ ويلز على تساهب الأمة فإنه كان في المادة بعض الطرف عن تبذع والهرطقات اللهم إلا إذا تمسح أصحابها بالمجتمع وأصدروا على الاصطدام بمشاهير. ولكنه أخطأ عندما هون من شأن هذه الاختصاصات الدينية المستخدمة في شبهه فقد كانت هذه الخلافات أكبر من أن يتفهم معها مثل هذا التجاهل.

وأسام هذه الاختصاصات بين طائفة البوريزيانيين التي أرادت أن تكون لها العبادة الدينية على بقية أهل في إنجلترا وبين الميمدانيين الذين أرادوا الاستقلال عن كنيسة إنجلترا فمحصلاً عن الاختصاصات بين أتباع أرميوس وأتباع كالمين داخل الكنيسة البوريزيانية رأى الملك جيمس الأول في هذه الاختصاصات تهديداً لسلطانه الدينية باعتباره رئيس كنيسة إنجلترا، الأمر الذي اضطره إلى ممارسة الاضطهاد الديني من

ويعتبر الكتاب الذى ألفه جون ميرتون بطران الدرد على الاعتراضات (١٦١٥) خطوة كبيرة إلى الأمام فى طريق الدفاع عن المسيحية الدينية لأن كلا من هوليوك وهورلم وجدنا غصائنه فى أن يطرد رجال الكهنة المهرطقين من حظيرة الدين إذا استغفروا معهم دون جدوى كل وسائل الاقتناع. والأهم من هذا الكاثوليك لم يجرؤوا على التطرق إلى موضوع تصامح الدولة أو الكنيسة مع التجديف وهو الأمر الأكثر سوءا من الإلحاد لأن السلطان يكره وجود الله فى حين أن المذهب يستهزئ به مما حدا بالمعهد التقدم إلى القول بأن المذهب مستوجب السوت. والراى عند ميرتون نسخ هذا الحكم المرسومى القاسى. ويضيف ميرتون فى هذا السدد إن طرد المهرطق أو المذهب من حظيرة الكنيسة يتنافى مع الأروح المسيحية السمحة التى لا تبسح للسلطة الزمنية أو السلطة الدينية ترفع عن هذا العقاب. ويرى ميرتون أن المسيح احتفظ لنفسه بحق الحكم على المذنبين. فضلا عن أنه يوجد فى كل إنسان عنصر طوبى يرجى منه إلى الخير. ومن ثم فإن طرده من الكنيسة يطفى باب الخلاص فى وجهه لهالك. ويدلل ميرتون على ذلك بقصة القديس بولس الذى جفف على المسيح قبل أن يرى نور الحق. وأولاه طرد من حظيرة الإيمان أضاعت كل فرصة فى هدايته ولما تصقت مشيئة الله فى صلاحه. حتى لليهود أنفسهم استهزؤا بالمسيح وجندفوا عليه حين جاعه مذبذرا ورغم هذا فإنه سعى إلى إقناعهم بالمعنى وبفوة الأروح. ونحن نرى دعاء الحرية الدينية فى القرن السابع عشر أمثال روجر ووليامز (١٦٠٤ - ١٦٨٣) ووليام بن (١٦٤٤ - ١٧١٨) يستخدمان هذه الحجارة نصفا .

يقول المؤرخون إن التعصب والاضطهاد الدينى فى إنجلترا زادا بشكل ملحوظ بعد وفاة

الملك جيمس الأول ورؤس أساقفته المتحرر جورج أبوت (١٥٦٢ - ١٦٣٣) ولها اشتبا فى عهد الملك تشارلس الأول (١٦٠٠ - ١٦٤٩) الذى نجحت طائفة البرويريتانيين فى الإطاحة به وإعدله. وظهر التشدد بجلاء عندما أصبح وليام لود (١٥٧٣ - ١٦٥٥) رؤسا لأسقفية كانتربرى؛ فقد منحه تشارلس الأول سلطانا مطلقا فى ملاحقة كل من تسول له نفسه التفروج على كنيسة الدولة وهى الكنيسة الأنجليكانية. توهم لود أن يوصيه ضد الألف البرويريتانى للكناس على كنيسة الدولة عن طريق استخدام القسر فى فرض الوحدة الدينية على الشعب الإنجليزى. وخيل إليه أن بمقدوره أن يقضى على انتقاماته الدينية عن طريق إزالته بالصلاء على نهج الكنيسة اللوثرية الأنجليكانية اللوالبية كنيسة روما. ولم تطف هذه السياسة فى استئصال شأفة الانشقاق الدينى بل زافته ضرورية فهاجم آلاف المنشقين البرويريتانيين إلى أمريكا هربا من الاضطهاد الدينى واتخذ زملأهم باقتناعهم بالمذهب البرويريتانى وطلبوا بعسرة الاستقلال عن كنيسة للدولة الأنجليكانية وبالتالي عن الكنيسة اللوثرية. وأدرك لود أن الرأى العام سوف يستهجن اضطهادهم لو أن وجه إليهم (وهم المومنين بالأنهية المسيح) تهمة الهرطق أو المهرطقة أو التجديف. ولهذا برر اضطهادهم لهم بسبب خروجهم على الإجماع العام وصل شرخ فى جدار وحدة الأمة الدينية والقومية وأوس بسبب أى خطأ فى عقيدتهم. ويتضح لنا هذا من موقفه من قضية جون تئدال التى أثيرت عام ١٦٣٩. فقد دعا تئدال إلى الاستقلال عن الكنيسة للقومية أى الكنيسة الإنجليكانية فمضب منه تئدال أسقف بورك آنذاك وأراد معاقبته بإرساله إلى المحرقة. غير أن لود رؤس الأساقفة اعترض على

هذا العقاب قائلا إن جريمة تئدال لا تكن فى هيرطقه أو تجديفه بل تكن فى خروجه على الإجماع القومى وقوانين المجتمع وهو أمر لا يستوجب المحرق بل مجرد الغرامة والعبس. ورغم أن لود أخطأ عندما تصور أن أسلوبه اللين سوف يكون ناجحا فى معاملة البرويريتانيين المنشقين فإنه كان على حق تماما عندما أدرك أن الملك والنجل البروسلانتية المخططة من معسدين وأتباع براون وسبرديرين وأتباع عائلة السبعة لم تكن لتتخرج عن الإطاحة بكل من الكنيسة الأنجليكانية والنظام الملكى لو أمكنها ذلك.

كانت يد رؤس الأساقفة الجديد لود طاللة بسبب سيطرته على محكمين هما محكمة مجلس النجمة ومحكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية. ورغم أن المحكمة الأولى كانت تتمتع بسلطات واسعة وانفوذ كبير فإنها درجت على الامتناع عن النظر فى القضايا الدينية وإحالتها إلى المحكمة الثانية وهى محكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية. وفى عام ١٥٩٦ عرضت على محكمة مجلس النجمة قضية مهرطق قائل: «إن المسيح ليس الفخلص وإن الإنجيل حكاية من نسج الخيال». ولكن هذه المحكمة امتلعت عن النظر فى هذه القضية وقامت بإحالتها إلى محكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية لتلت فيها. وأيضاً فى عام ١٦٠٦ عرضت على محكمة مجلس النجمة قضية أخرى لرجل مهم بالتجديف البشع. فقد صرح هذا الرجل أمام شهود بأنه إذا نزل الله بنفسه من السماء وجاء ليهده فإنه لن يرضخ لتجديده أو يقبل طاعته. ورغم أن محكمة مجلس النجمة حكمت على هذا المذهب بالسجن لمدة ثلاث سنوات لارتكابه جريمة سوء السرك فإنها اعترفت بعدم اختصاصها بالنظر فى القضايا الدينية. وعلى أية حال فإن محكمة مجلس النجمة لم تكن كذلك مختصة بالنظر فى

جرائم الخيانة والجدايات كما أنه لم يكن من صلاحيتها الحكم بالإعدام فقد كانت محاكم القانون العام هي التي تتولى محاكمة المتهمين بارتكاب جرائم الخيانة والجدايات. وكان من سلطة المحكمة مجلس النجدة أن تعاقب بالسجون والغرامة وتشويه أوصافه. ثبتت إدانتهم دون أن يكون لها الحق في بتر أطرافهم أو إصدار أحكام الإعدام عليهم. فقد كانت عقوبة الإعدام من اختصاص المحاكم التي تطبق القانون العام وقاصرة فقط على الجدايات وجرائم الخيانة. والمهدير بالذكر في هذا الصدد أن المحاكم المختصة بتطبيق القانون العام كانت بدورها تتصل لتقضايا الدنيوية المعروضة عليها إلى محكمة اللجدة العليا لتقضايا الدنيوية. ومع هذا فقد كانت هناك بعض الاستثناءات ومنها أن محكمة الملك وهي أعلى محكمة في إنجلترا تفتص بتطبيق القانون العام أصدرت عام ١٦١٧ حكماً بإدانة مهترق اسمه أتود فال إن الدين بدعة جديدة ومستحدثة وأن الوصع والتشهير لا يخرجان عن كونهما نوعاً من اللغو. واعتبرت هذه المحكمة التي نظرت قضية دينية لأول مرة أن هذه الكلمات المصنوعة كلف في حق الكنيسة الإنجليزية. وحيث إن الملك هو رأس الكنيسة فإن أي هجوم عليها يعتبر هجوماً على شخص الملك. ولكن جرت العادة في إنجلترا على أن تخصص محكمة اللجدة العليا لتقضايا الدنيوية للخاصة للنفوذ المباشر لرجال الكليروس بالنظر في أمور البرطقة والتجديف.

وفي القدرة التي كان وإهام لود فيها رئيساً لأساقفة «كانتدري» امتلكت محكمة اللجدة العليا لتقضايا الدنيوية بوجهه منه عن تقديم أي خارج على الدين إلى المحاكم بتهمة للتجديف فقد رأى أنه من الأجدي إقامة الدعوى على أسس غير دينية.

وفي عهد سلفه الراحل جورج أبوت الذي اشتهر بتسامحه لم يقدم إلى هذه

المحكمة سوى مدعى واحد يدعى ريتشارد لين وذلك في عام ١٦٣١. كان لين ترزياً وجهت إليه تهمة التجديف لأنه نصب إلى نفسه صفات الأبرية في الوقت الذي كان فيه لود يمل أسقفاً لمدينة لندن تحت رئاسة جورج أبوت رئيس الأساقفة. ووجه لود إلى المتهم كلمات تنذر بالشر المستطير وتهديد بالويل والذبور إذ خاطبه قائلا: «لقد سمعت أنك عضو في جماعة عائلة الصحة البرطقة، وأفك، تؤمن بأن الآفراء هي الكلام شيء مشرور». قبلت ذلك مثل المسحوب جمع بين اللاهوت والناسوت». فرد عليه المتهم قائلاً إنه يعتقد أن المسحوب يمكن في حلها كل مؤمن. ولهذا فإن الله بفضل المسحوب يعتبره كاملاً. وضع أبوت رئيس الأساقفة رد لثتم فخره قائلا: إنه إذا لم يركع على ركبتيه ويطلب المغفرة بسبب تجديفه فليس يعدل منه أمثلة للعالمين. ولكن لود لم يرد له هذا الوعود الذي اعتبره رذواً وطرياً ويسعى لثتم فرصة للندم والتراجع في حين أنه كان يود إنزال أقصى عقوبة بالمتهم واستجازه في سجن برايدويل لحين نهاية الدورة القضائية (اعتقلاً منه أن هذه أذمجة وسيلة لإرغامه على التضرع والاستسلام. واستطاع لود بنفذه حتى وهو أسقف أن يحصل على موافقة اللجدة العليا لتقضايا الدنيوية على ذلك. وعندما خلف لود سلفه أبوت في رئاسة أسقفية كانتدري لتنتهج على طول لفظ سواسة تسم بالتقدسة والقوة الأمر الذي كان له أوجع الصواب وأوغر صدور عامة الناس ضده رغم أنه توجي الحيلة والفكر فتجنب أن يقدم الفارجين على الدين إلى المحاكم بتهمة البرطقة أو التجديف واكتفى بأن يوجه إليهم تهم التفت والتشهير والفروج على إجماع الأمة. وتجاهل بشاعة قسوته من معاملته الرجعية عام ١٦٣٧ ثلاثة من المتهمين الليبوريتانيين أحمد طيب اسمه الدكتور جون باسكويك والثاني قميس ومبشر اسمه القس هنري

بيرتون والثالث محام اسمه ولوم برون. وقد اتهم الثلاثة بأنهم قاموا بنشر مجرم لاذع على لود وقصاصاته وعلى الكنيسة الأنجليكانية. والغريب أن تجديراً جوهرياً طراً على موقف عامة الشعب الإنجليزي من قسرة السياسة التي يبعها لود مع المدفنين.

فقد سبق لمحكمة مجلس النجدة أن أصدرت عام ١٦٣٢ حكماً بحرمين برون من مزاوله مهنة المحاماة وفرضت عليه غرامة كبيرة تقسم النظم وأمرت عثماني قطع أذنيه دون أن يستهجن الرأي العام فطاعة هذا الحكم. ولكن لم يرض ثلاثة أعوام على صدور هذا الحكم حتى حدث تغيير واضح في موقف عامة الناس فقد بدوا يديرون عن سطهم واشتملواهم من قسرة مثل هذه الأحكام. وتجاهل هذا بوضوح من موقفهم عام ١٦٣٧ من الأحكام الصادرة ضد المتهمين الليبوريتانيين الثلاثة الذين سبق الإشارة إليهم.

فقد أظهرنا علناً بادياً عليهم باعتبارهم ضحايا الاستطهاد وبشهادة الاستمسك بمقائدهم ويات من الواضح أن مرادف الشعب الإنجليزي تغل بالفتن وبمظلت رجسية للسياسة التي تتبعها لود مع الثلاثة الليبوريتانيين المتالفين له في الأمة في طليعة الأحكام التي أصدرتها محكمة مجلس النجدة متدغم فقد فوجئت هذه المحكمة على كل منهم غرامة قدرها خمسة آلاف جنيه استرليني وحبسهم مدى الحياة في قلاع نائية مع قطع أذانهم. وعند التنفيذ اكتشفت للمحكمة أنه سبق لشمساري أن قطع أذني الليبوريتاني برون وأنه ترك جزءاً منها دون بتر فلم تتكرر عن إصدار الأمر باستئصال ما تبقى منهم فضلاً عن أنها حكمت بدمغ نديتين على وجلاجه تذكران بما اقترف من جرم.

وفي عام ١٦٤٠ أي بعد اقتضاء ثلاثة أعوام على محاكمة الليبوريتانيين الثلاثة

من يعترض على الملة البرسبترية متناسياً أنه كان إلى عهد قريب لتأقية متدياً ومضطهداً بسبب آرائه الدينية. وأكد باستويك أن الكتاب المقدس لا يدعو إلى التسامح وإن الله نفسه طالب بالصوت المجدين والمجدين والذين يندمون السبت ويفتخرون إلى الخلق القويم والتسامح مع جميع الأديان. «ومعنى هذا أن الطائفة البرسبترية سعت إلى إحياء الاضطهاد الدينى الذى كانت ضحيته فى يوم من الأيام. وقد بث جرح البرسبتريين إلى التمتع العرب فى قرب لىل الأخرى التى شمرت بالجزء أمام البرسبتريين الذين كانوا يسبقون على الجيش. وكان مضطهد الصوصيان بالذات فى مركز واضح المضط. صمحن أن البرمان فى عهد تشارلس الأول لىل المرسوم الذى أصدره لود فى عام ١٦٤٠ لقمع الصوصانية. ولكنه لم يقل هذا من باب التعاطف معها بل لأن لود احتفظ لنفسه وأساطفة بحق إطلاق تسمية الصوصانية على من شاء من العباد فى حين أراد للبرمان أن ينتزع منه هذا الحق وهذا ما نجح فيه بعد شكه من التخلص من سلطة لود وأساقفته.

وفى عام ١٦٤٥ لأن البرمان بمجلسه المصوم ولوردات مسيحياً بطون، وتفخية المومنين من تأليف جون آرثر مفاده أن ضحايا الإيمان لا ينبغي أن يحرموا للاضطهاد. ذهب الجلسان إلى أن الكتاب يتضمن دعوة إلى الهرطقة والتجديد. وسعى البرمان إلى معاقبة المؤلف فلما اكتشف أنه انتقل إلى جزر ربه اضطهد صاحب المطبعة وأمر عثماني بإحراق نسخة فى أماكن مخفية فى مدينة لندن وحضر رجال الكنيسة ليشروحو للناس الفطاعات التى يتضمنها الكتاب.

ومررت فترة طويلة دون أن تثار على أرائى العام قضية تجديف واحدة.

هذا قام البرمان البرسبترى للكلز وإتفاء محكمة مجلس للخدمة ومحكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية. وفى صيف عام ١٦٤٧ كانت الحروب الأهلية بين أنصار البرمان وأنصار الملك تضار من الأول قد بدأت وبالرغم من أن هذا البرمان استطاع أن يفرض نفوذ الكنيسة الكاثوليكية فى إنجلترا، وأنه كان يسعى لرو أنه استطاع فرض البرسبترية على البلاد فإنه خشى مغية ذلك ورأى أنه من الحكمة أن يناصر الدعوة إلى فصل الدين عن الدولة (وهو المرفق الذى كان أنباء الطائفة المعمدانية يتبنونه) دوماً للصراعات الدينية التى قد تطوع به. غور أن هذا لم يمنع البرسبتريين أو البرسبتريين المتحمسين الذين دلت لهم أغلبية البرمان فى إصدار الكتيبات والمؤلفات الداعية إلى التمسك الدينى واضطهاد الطوائف الدينية المعارضة فى الزمى والتجديد. وبقي الكتاب الذى أنه فرانسيس تقيول «نشأة الصوصانية ونموها وخطرها» (١٦٤٣) للضوء على نزعة البرسبتريين إلى قمع الاتهامات الدينية للخلفاء لهم واتهامها بالهرطقة الصوصانية. وجاء آدم ستوارت من بعده ليعرض للقضاة على قلع أسنة الهرطقة والمجدين حتى لا تتحلل دعوى الزندقة إلى المتدينين الصالحين قائلا: «إن الله فى العهد القديم لم يدع إلى التسامح مع الديانات المختلفة. وإن التسامح أشد مانكرين حاجة إلى التمسك والوحدة بل أن أقارب باجيت طالب فى كتابه «هرطقات» (١٦٤٥) بإعدام الهرطقين على أساس أنه طالما أن القانون يمس على إعدام من مسم مياه الشرب فلا بد وأن يحكم بالإعدام على ما هو أسوأ من ذلك وهو تسميم الأرواح. وما يدل أيضاً على أن غلاة المتدسسين من البرسبتريين كانوا يحدون فى التسامح الدينى أن جون باستويك الذى كان ضحية تصيب واضطهاد رئيس الأساقفة لود لم يورع عندما دلت له السلطة أن يضطهد كل

اجتراح التمرد للضابط مسجون الشعب الإنجليزى. ولعندم الخلاف بين مجلس المصوم البرسبترى وبين الملك تشارلس الأول الذى أسلم قياده لرييس أساقفته لود وماء هؤلاء الأعضاء ألا يدير الملك الشكى من هذه المظالم والممارسات الكنسية القروية أدنى اهتمام. وزاد اللطين بلة أن لود أراد أن يفرض المذهب الإنجليكانى على اسكتلندا المزمعة بالمذهب البرسبترى وهو مذهب بيوريتانى مضطرب يدعو إلى انتخاب رجل الدين الأمر الذى أدى إلى اندلاع الحروب الأهلية بين إنجلترا واسكتلندا. وبدلاً من أن يتغلى لود عن تشدده آمن فى اتباع سياسة التمسك وإصدار المراسيم الخاصة بقمع البرسبترية وطائفة الصوصيان. وفى العام نفسه (١٦٤٠) حدث صدام بين الجماعة الكاثوليكية وهى (لوسا ملة بروساندية متشددة وبين أجهزة الدولة.

فقد اجتمع لثنان من أنباء كمالطين المطالبين بالاستقلال عن كنيسة الدولة الأنجليكانية وقاموا بتعطيم قاعة محكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية وهم ينتظرون إصدارها الحكم على واحد من زملائهم وخشى مجلس الملك من تقديم زعيمهم إلى المحاكمة كما رفضت هيئة كبار المحلفين إدانة الثائمين بأعمال الشعب. وهكذا بات من الواضح أن الحكومة تتهاوى وأنها علوة عن التصرف. وفى شهر نوفمبر ١٦٤٠ اجتمع البرمان للكلز فى وجه الملك ووجه أحواله من الكنيسة الإنجليكانية.

واستطاعت طائفة البرسبتريين التى كانت مضطهدة أن تسيطر على البرمان الذى رفض المراسيم للجمعية التى أصدرها لود. وأمر بالإفراج عن كل المنشقين النديين من السجون وإلقاء القبض على لود نفسه. ثم أمر البرمان بحبسهم تهمة تنفيذ حكم الإعدام فيه عام ١٦٤٥. وإلى جانب

ولكن في عام ١٦٤٥ أثبتت في عهد
البروتستانتين زمام الأمور قضية رجل
اسمه بول هست. وهو أول إنجليزي يتحدى
الكنيسة عن الموصائية. وتمكن هست من
تهريب مخطوطته من السجن الذي أودع فيه
ورأت المخطوطة طريقها إلى لندن. واجتمع
البرلمان على جعل ليوندر أسره بأن يقدم
عصفارى يحرق الكتاب أمام الناس. درس
هست اللاهوت في جامعة كامبردج واستطاع
بفضل أسر حالته أن يفرغ إحداً موضوع
الموصائية الذي استهواه وأن يسافر إلى
البلاد الأوربية ليستقصى هذا المذهب على
الطبيعة وظروف نشأته في كل من هولندا
وترانسالفانيا. وعند عودته إلى إنجلترا التحق
هست بالجيش الذي كان البرلمان يسير
عليه. وبعد ذلك تعددت صداقة كانت تربطه
بزميل قديم يدرس اللاهوت في جامعة
كامبردج. وأطلع هست زميله الذي صار فيما
بعد قسيساً بورتونياً على مخطوط كتاب
يتناول اللاهوت كما أسلمه على بعض الكتب
التي تتناول الموصائية كان قد أصدرها من
الخارج. وارتفاع هذا الزميل لما احتوته هذه
الكتب من آراء خارجة على الدين قام ببالغ
البرلمان بأسره. فخرج البرلمان بهست في
السجن أوائل عام ١٦٤٥. وشكا قساوسة
مدينة يورك من تعذيب هست إلى مجلس
دومسترس لرجال الأكفويين. وهو مجلس
أنشأه البرلمان عام ١٦٤٣ وأراد هذا الجمع
أن يجعل من مسألة بول هست محكاً
لاختبار فاعليته وبقدرته على العمل. ولظهر
البريسبيتريون الذين كانوا يسيطرون على
مجلس دومسترس إيجاباً بكدوسة إسكتلندا
البريسبيترية باعتبارها نموذجاً يحدث في
التنظيم الكنسي ونقطة النظام. وكان هذا
الجمع يأمل في فرض المذهب البريسبيترى
على جميع أرجاء إنجلترا. ولكنه أراد إزاحة
هست لأنه يثق عائقاً في طريق تحقيق هذا
الحذف وطمح الجمع بأنه بإمكانه أن يضع
حداً للدعوة إلى انتهاج سياسة التصالح لو أنه

استطاع أن يجعل من هست عبدة وأموية.
واتهم البريسبيتريون هذه القصة لإثبات أن
للتسامح الكنيى سرف يؤدى إلى للشقاق
والهرطقة والروق. ولما علم اللورد فيرفالكمس
القائد الأعلى للجيش الذى كان هست يخدم
فيه بالأمم قام بإرساله إلى مجمع وستمنستر
في لندن ليؤتى للتحقيق معه.

وفي ١٠ يونيو ١٦٤٥ اجتمع مجمع
وستمنستر ليصدر إذنة هست بسبب
تجديده وطالب بسرعة وضع حد لمرية
الرأى والأديان (كما تضمنتها الكتب
وغيرها) التي تتذرع بحرية الضمير
وتكثرها فرصة للتعبير عن الأفكار الهرطقة
وما شابه ذلك. وفي يوم الاجتماع لسه توجه
أعضاء المجمع بكامل هيئته إلى مجلس
المعمر بفرح الموضوع أمامه وانصت عليه
واتهموا هست بالتجديف على إلهنا ومخلصنا
يسوع المسيح وعلى الروح القدس ومساوق
اللائل على تجديده وطالبوا بإزالة أقصى
عقوبة على هذا المذهب الزايم جوعد البرلمان
بإزالة أقصى عقوبة عليه وأحال الأمر إلى
لجنة للتحقيق فيه وأصدر البرلمان تعليماته
إلى هذه اللجنة بعدم انشغالها بأي موضوع
أخر حتى يتسنى لها الوصول إلى قرار فيه
على وجه السرعة. واحتفظت السلطات
بهست رهن السجن ومنحته من الاتصال بغير
أعضاء اللجنة ومع هذا عجزت اللجنة عن
التوصل إلى قرار سريع بشأن هذه المسألة.

واستمر هست في التعبير عن تجديده
لعدة سبعة شهور وهي للفترة التي وجدت
فيها اللجنة نفسها عاجزة عن التصرف معه
وكان سبب من أسباب تحليل عمل اللجنة أن
مجلس المعمر قرّر أن يضيف إليها بعض
الساميين.

وفي يناير ١٦٤٦ انتسبت للجنة من
وضع تقريرها ورفعته إلى مجلس المعمر
وأعطت أن هست منتخب في اللجنة الموجهة

معه ولكنها صرحت بأنه ليس هناك نص
في القانون لمحاكمته. واستمر هست مآدراً في
تجديده دون رادع فأنكر الحائث والروح
القدس وعبر عن طائفة من التجديفات
الفضيحة التي لم يسمع بها أحد من قبل.

ومع ذلك فقد أصبح عجز القانون أمامها
واضحاً بعد أن قام البرلمان الإنجليزي عام
١٦٤١ بإلغاء المحاكم الكنسية التي استغلها
رئيس أساقفة كلتربرى للتكليف بالمخالفين له
في السنة والمعوجة. وما زاد الأمر تعقيداً أن
القانون العام اعترف بقصوره وعجزه عن
التصدى لظاهرة الهرطقة والتجديف. وأمام
هذا الوضع اضطر السجس وطبقت للجنة
اللائل بها للتحقيق مع هست من البرلمان أن
يسدى إليها المشورة والنصح فيما عساه أن
تضطر فأمر مجلس المعمر بضرورة فرض
التقود الشديدة على هست وضرورة محاكمته
على تجديده. ولم يجد البرلمان مخرجاً من
ورطته غير تهريم التجديف واستأن قانون
بشأنه ثم تحقيق هذا القانون بأثر رجعى على
هست وتقديمه إلى المحكمة للاحتفاظ
بالشكل القانونى المطلوب. ولأن مثل هذا
القانون لحاج لاستنائه وضع تصليته فقد
قام مجلس المعمر بضم كل الساميين فيه إلى
لجنة لصياغة مطالبها بالانتهاء من تقريرها
ورفعه إلى المجلس في ظرف أسبوع. ولكن
الإجراءات تعثرت ولم ترفع اللجنة تقريرها
إلا بعد شهرين وأصدر البرلمان مشروعاً
بإعدام هست شذناً بسبب إنكاره للحائث
والوحيه المسيح والروح القدس وغيرها من
التجديفات للجنة ولكن البرلمان لم يضع هذا
المشروع موضع التنفيذ. ويتضح تخبط
البرلمان في قضية هست أن أعضاء مجلس
المعمر صرخوا على أن يقوم المجلس بالتحقيق
بنفسه معه في الوقت نفسه الذى شكل فيه
لجنة من القساوسة لزيارته في السجن للسعى
إلى هدائه وإقناعه بالتخلي عن تجديده.

في عصر العلم

ولكنه ظل محتفظًا بهيرطقته في عهد
حتى البداية.

وفي 4 أبريل 1766 أُمضت المساجين
بست من سجنه للمثل أمام مجلس العموم
في اليوم نفسه الذي كان من المفروض أن
يتم أمام المحكمة. وكان من المفروض أيضًا
أن تتم محاكمته قبل صدور قرار بإطلاقه.
ولكن رئيس اللجنة التي أنيط بها تحقيق
القضية والتي استمرت في عملها ما يقرب
من عام تلا الاتهامات التي قال إنها ثابتة
على المتهم. وأُعلن رئيس اللجنة للمتهم
فرصة للدفاع عن نفسه، فادعى أنه يؤمن
بالبائوس المقدس ولكنه يظلم مع أتباعه
في تصويره للألقاب الثلاثة وهو يحمي
انحسار الهرطقة الأوروبية في القرن الرابع.
وبعد أن أُدلى بست بأقواله أمام مجلس
العموم أُعيد إلى السجن واحتار هذا المجلس
فلم يعرف كيف يتصرف معه فقام بتشكيل
لجنة جديدة مكونة من خمسة أعضاء ثابت
في هذا الموضوع. ووجدت هذه اللجنة
الجديدة لنفسها في حيص بؤس فاستعانت
بدرها بخمسة أعضاء آخرين من مجمع
دوستمستر. وشابت للصدقة أن يكون بعض
الأعضاء في اللجنة بعيدين عن التحصن
ومن غير المؤمنين بالذهب البرسبوتري
ومن المخلصين من حرية العقيدة. وما زاد
من صعوبة وصول اللجنة إلى قرار أن قضية
بست تحولت إلى قضية في لجة شطرنج في
مباراة محترمة بين دعاة التحرر للدين
ودعاة التمسك الديني لكل من يخالفهم في
مفاهيمهم المتكاثرة أو يخرج عن النطق
الديني الصام. والجدير بالذكر أن تماشك
البوربونيين كان رمزًا بكلامهم لرفع الظلم
الواقع عليهم من قبل الكنيسة الكاثوليكية
ولكن تماشكهم نهائى وانقلب عقدهم بمجرد
أن نظاروا على مضطهدتهم وأطاحوا بكنيسة
إنجلترا فتحوّلوا إلى مجموعة متنافرة من

الفرق والتحل المتناحرة الأمر الذي حدا
بمقسوس برسبوتري إلى الشكوى من أن كل
من هب وذب أصبح وأخطأ يفتي في شؤون
الدين سواء كان (جزماني أو صرماني) أو
سايس خويل أو صلتع زراير. ورأى هؤلاء أن
من حقهم أن يفصروا الكتاب المقدس على
الصورة الذي يشاؤون من فرق المذاهب الأمر
الذي أدى إلى بث الخلافات والتشاور
للمهرقات. حتى الجيوش لنفسه والبرلمان لم
يسلم من عدى الخلافات الدينية التي فرقت
صفوف البوربونيين ورغم أن البرسبوتريين
كان لهم اليد الطولى في منتصف
الأربعينيات من القرن السابع عشر فإنه لم
يكن لديهم للقوة الكافية للسيطرة على
الطوائف البروتستانتية الأخرى. وهكذا ارتفع
عدد الفئات البروتستانتية المتناحرة في
عشرون سنين فقط من ثلاث إلى أربعين
طائفة. ولما أدركت هذه الفرق المتناحرة
خطر الخلافات الدائم على بقائها رأيت
ضرورة الاتصاف بمبدأ التسامح الديني مع
كافة الطوائف المسيحية باستثناء الكاثوليك
والمسويان والمحدنين وظهرت مجموعة
بروتستانتية تعرف بمجموعة المستقلين
اتصفت تحت لواء واحد هو اللوذ عن التسامح
الديني. وكان كرمفويل الذي أطاح بالملك
تشارلس الأول من السويدين لهؤلاء
المستقلين. ومن المعروف أن كرمفويل وجه
رسالة إلى رئيس مجلس العموم ينادي فيها
بضرورة تحقيق حرية التعبير لكل عضو في
البرلمان والجيوش بل لكل مواطن يحارب ضد
ملكه. ولكن البرسبوتريين أصرّوا على إنكسار
بست حتى يردع الآخرون عن التجديف
والطرد على الدين. وظهرت كتابات تدعو
بصراحة إلى ذلك.

والجدير بالذكر أن أحد غلات
البرسبوتريين المتشددة واسمه توماس
إدوارث ألف كتاب بعنوان مجانورينا ذهب

إلى أن التسامح الديني رفس من عمل
الفيضان لأنه فتح الباب لدخول مالا يقل عن
١٧٦ نوعا من أنواع الهرطقة والتجديف إلى
الأراضي البريطانية وعلى رأسها الأوروبية
والمسويانية. وشكا عضو من رجال الدين
في مجمع دوستمستر من أن الجيوش
وجماعة المستقلين دعوا إلى الحرية الدينية
في الوقت نفسه الذي انتشر فيه التجديف.
فضلا عن أن مجلس للعموم جمع المستقلين
بدعوتهم لحوالنا إلى التحدث من فوق منابرهم.
وهكذا بدأ واضحا أن الدعوة إلى الحرية
الدينية كانت في مثل قوة الدعوة إلى التشدد
والتمسك الديني. أي أن موازين القوى بين
الجانبين كانت متعادلة. وأمام هذا التكاثر
تبدل القوى المتشددة أمامها غير الإصرار
على الاحتفاظ ببست في السجن. وفي عام
١٧٦٦ قام مجلس للعموم على نحو متكرر
باستدعاء بست من السجن للتحقيق معه ثم
أعادته إليه دون أن يتمكن من الوصول إلى
قرار بشأنه نظرا لتزايد عدد كبير من أعضاء
البرلمان له. ويكفي للتدخل على وجود هذا
التأييد أنه تمكن وهو في الحبس من كتابة
ونشر كتاب وجهه إلى مجمع دوستمستر
طالب فيه بإلغاء عقوبة الإعدام بحجة أنه لا
يحق لفرصة التمهيق أو السجن أن يندم.
ويضرب على ذلك مثلا بهولس الرسول. فلما
أن يؤس الرسول أقدم بسبب تجديفه
لخسرت المسيحية واحدا من عمداء فضلا
عن أن بست تمكن وهو في السجن من نشر
رسالة موجهة إلى البرلمان طالبه فيها إما
بالإسراع في إنكساره والتمك عليه أو إطلاق
سراحه.

وفي نهاية عام ١٧٦٦ حسم البرلمان
هذه المسألة بين المائلين بالحرية الدينية
والمعارضين لها بأن أصدر قرارا بإعدام كل
من يدين التسامح بجملة الهرطقة ضد
«مصنفاة الله». ولكن هذا القرار استبدد سلطة
المحاكم الدينية واختصت للمحاكم المدنية

لمنطهاده في حياته وإلى ما كتبه عن الصومانية في أوروبا التحريف الإنجليزي بها. ورغم استقلاله واعتداله وعلميته في التجويز عن رأيه فإنه أثار عاصفة من السخط الأموي عليه، والغريب أن سخط المجتمع الإنجليزي على بيدل كان أصناف سخطه على جماعة «المكتمين» الذين عبروا عن هرطقتهم على نحو ملثث فصبوا للعتات واللاماة على الله والمسيح ولم يورعوا عن إنكارهما. ومع ذلك فالعقاب الذي نزل بالمكتمين طفيف بالمقارنة بالعقوبة التي نزلت ببيدل الذي طال أمد اضطهاده لفترة لا تقل عن سبعة عشر عاما. ولكن هذا الاضطهاد لم يثقل في عيشه بل زاده عاتاك وتغشينا برأيه ولكن وطأة الضغوط التي تعرض لها كانت السبب في تضيقه في نهاية الأمر.

بدأ بيدل يواجه لشعاع بسبب أفكاره الهرطقة عام ١٦٤٤ عندما كان في الخامسة والعشرين من عمره. ولم يظهر عليه في حياته المبكرة ما يدل على هرطقته اللامعة. وفي أيام إدارته تلمأ له أساتذته ومعارفه بمستقبل عظيم باهر. ولا غرو فقد صنع بالهرطقة وقام في شبابه بترجمة شعراء اللاتينية إلى اللغة الإنجليزية فخرج بيدل في جامعة أكسفورد عام ١٦٢٨ ثم حصل على رسالة الماجستير عام ١٦٤١ وتخصص في الكلاسيكيات والفلسفة. واشتغل بالتدريس. وليس أدل على نبوغه المبكر من أنه كان يحفظ في شبابه جانيا كبيرا من العهد الجديد عن ظهر قلب باللغتين اللاتينية والإغريقية كليهما. وفي عام ١٦٤٤ ظهر اقتناعه بعد قراءة العهد الجديد أن الروح القدس هو الملاك الرباني ولا يتصف بالأوهية وبسمة البعض بعبارة عن هذا الرأي غوشى به لدى راسات الطائفة البرسبترية قاتمته بالدعوة إلى آراء خطيرة وهجاسة الأمر الذي اضطره إلى الفرار. وفي عام ١٦٤٥. بن له أن

هذا الاعتقاد يتعارض مع أحكام العقل والإنجيل. كما أنه لهم قرارات مجمع دقيقة بأنها تفرح برابعة الهرطقة لأن هذه القرارات تحمل بسرع المصوح الإبن مساويا للأب والمخلوق مساويا للخالق. والرأي عند بيدل أن الهرطقة الحقيقية تكمن في الإيمان بالتثليث والتشكيك في وحدانية الله. فضلا عن اعتقاده أن أرويس كان أكثر فهمًا للمسيحية من أثناصوروس. وأصناف بيدل أن جزيرة هولندا ورواندا في التسامح الديني كانت لها أفضل النتائج وطرح في كلا البلدين أطوب للتسامح. وبسبب هذا الصروق الصريح على الدين أُلح أن مسهل للثروب الإنجليزي كتابه الذي يتضمن هذه اللجانيد وأمر عشماوي بحرق نفسه على منار ثلاثة أيام وفي أماكن مختلفة في لندن. ورغم أن مسهل للتصوم أجرى تحقيقًا لم يسفر عن أية نتائج.

ثم تجرت قضية أخرى تتعلق برجل آخر اسمه جون بيدل الذي يصريا المذهب البرونوشاري في إنجلترا وهو مذهب ينكر الخالوت ويؤمن بوحداية الله. وقد تسببت الدعوة البرونوشارية في خلق كثير من المشاكل والمصاعب لسلطات إنجلترا الكنسية. وبدأت هرطقة جون بيدل تطفئ على أخبار بيدل التي أخذت تتردى في طيات النسيان. وذلك بعد أن قامت السلطات بالإفراج عنه بسرية في نهاية عام ١٦٤٧ بعد أن قطع على نفسه عهدًا بالامتناع عن نشر أفكاره الهرطقة. ورغم أن بيدل توفي دون أن يترك وراءه أتباعًا ومريدين فإنه من المحتمل أن يكون جون بيدل قد تأثر به.

لم يترك بيدل مدرسة أو مؤسسة دينية من بعده كما أنه لم يترك في مجال الهرطقة أية إضافة ذات بال. ولا ترجع شهرته إلى أفكاره بقدر ما ترجع إلى ما تعرض له من

بالنظر في قضايا الهرطقة والتجديف. وفي منتصف عام ١٦٤٧ نشر بيدل كتابًا بعنوان «اكتشاف الأسرار» ورد فيه أن أنصاره قسروا أكثر من مائة اللباس إلى البرلمان للدفاع عنه. وفي أوج مناقشة البرلمان لمشروع عقاب التفتيش تقدم إليه الجيول بمقتراحات تطالب بضمن الحرية الدينية لكل الطوائف والمال باستثناء الكاثوليك. ووجد بيدل حذًا من رجالات المجتمع الإنجليزي البارزين بدافعهم عنه مثل جون سويلن عالم القانون المعروف. وتصدت للدفاع عن بيدل من خارج البرلمان جماعة تعرف بجماعة الهمد وفي أول جماعة في التاريخ الحديث تذكر نفسها لمارية الاضطهاد الديني والدفاع عن حرية الضمير. وقال واحد من زعماء هذه الجماعة باسمه ولهم والذين إنه ليس من حق البرسبتريون إنزال أي عقاب بيهت في حالة قتلهم في تفجير معتقداته وإفقاؤه بطلته. وقد تصدى للدفاع عن بيدل قسوس في جماعة المستقلين (التي سبق الإشارة إليها) اسمه جون جوهوون الذي نادى بضرورة إعطاء حرية الضمير الكاملة لكافة المثل بما فيهم الأتراك واليهود وأتباع البابوية وأصناف أن الزوج يهت في السجن لا يخدم غرضًا وطالب بعدم استخدام العنف ضده حتى لو شك من تأسيس مؤسسة مهرطقة وخارجة على الدين ويؤمن بالاروسية.

ولكن بيدل تحدى البرلمان بهرطقته على نحو أخرج مصدر الخلافين عنه. وغضبت الأغلبية البرلمانية البرسبترية من دعوة بيدل للتسوية إلى الهرطقة الصومانية مثل قوله إنه للمسيح أدنى مرتبة من الله وأن مجمع نيقية جالبه الصواب عندما قرر بأن الله يشعل على أقاليم ثلاثة. ويرفض بيدل الاعتقاد باجتماع اللاهوت واللاهوت في شخص المسيح وذهب إلى أن

بعض البريسبيترين محبين يحملان العلوان نفسه «محض التجديف» وهكذا استخدمت اللاهعة الدينية بين دعاة التحرش ودعاة التقزيت عن طريق نشر النشرات والفتريات المضادة. وحدثت فى تلك الآونة أن أعضاء أحد المجالس البريسبيترية اكتشفوا أثناء زيارتهم لأكسفورد كتباً تدّرج للهرةقة الصوصانية فى حوزة جون وويلى مساعد قسيس كلية لكران الأمر الذى أدى إلى طرده ثم حسمه.

وعندما بدأ أن الهرةقة الصوصانية يتزايد انتشارها فى أرجاء العالم المصيحى لم ير البرلمان بدا من إصدار التشريع الزادع لوضع الهرةقين الصوصانيين عند حددهم. وخاصة بعد أن تبين أن القانون يقف حائراً بل عاجزاً عن التصدي لثلاث حالات تهدد متخالية فى حالات بست وويلد وويلى لقد كانت كتلة المستقلين فيما مضى تخشى على نفسها من اضطهاد الطائفة البريسبيترية لها فظلت على مدار عامين كاملين تعترض سبيل سن التشريعات التى تحارب السروق على الدين خشية أن تصبح ضحيتها ولكن الموقف اختلف بحلول عام ١٦٤٨ إذ بدأ المستقلون أنفسهم يحسمون بالخطر من انتشار الفوضى والاضرابات الدينية وخاصة بعد أن اطمأنت أنها فى مأمن من التحصّب البريسبيترى الذى خفت حخته. وأدرك المستقلون بين البريسبيترين استحالة فرض فكر دينى موحد على جميع الناس. وبعد أن اطمأن المستقلون أن الحرية الدينية أصبحت مكفولة لكافة الطوائف البروتستانتية لم يجدوا أية غرضانية فى استئان قانون يهدف إلى معارضة التجديف والإلحاد وفى ٢ مايو ١٦٤٨ صدر قانون معاقبة التجديف والهرةقة. ويصص هذا القانون على تطبيق عقوبة الإعدام لكل من ينكر وجود الله ويقول إن الثالوث ليس إلهاً واحداً خالداً أو أن

بالهرةقة الصوصانية ووقع المسير هنرى فين فى حبس بوس فلا هو استطاع أن يتجاهل تصريحات بيدل ولا هو استطاع أن يرفع الأمر إلى البرلمان ولكن مجلس العموم على أية حال قرر فى مايو ١٦٤٧ تشكيل لجنة للنظر فى هرةقة بيدل الذى ظل رهن السجن دون السماح بإطلاق سراحه بكفالة. وفى الوقت نفسه دون تقديمه إلى المحاكمة. وصاق السجن درعاً بهذا الوضع فأراد أن يلتفت للنظر إلى فضيحة فجحراً ونشر الصرةطة الهرةقة التى كانت سبباً فى محنته فى سبتمبر ١٦٤٧. وبالتفعل لمحت هذه الفتحة فى لغت للنظر إليه غير أنها زادت من سوء وضعه فقد أدان مجلس العموم البحت ووصفه بالتجديف وأمر بإحراق الكتاب فى الأماكن العامة وتفتيش دار النشر التى قامت بطباعته وتكليف اللجنة التى سبق أن حققت مع بست بالتحقيق مع بيدل. وحين رأت هذه اللجنة أنه لم يتزجرح قيد أنملة عن أفكاره كللت هذه اللجنة لجنة أخرى تكوب عن مجمع «وستمستسر» كى توكلى هدايته سواء الصبيل. ولكن لجنة «وستمستسر» الدينية أخفقت بدورها فى إقناعه. وأمس المستقلون أن يطلقوا صراح هذا الرجل خطر داهم على لأرى للامام. فاحتفظت به فى السجن دون تقديمه إلى المحاكمة لأن القانون لم يكن يسمح بتجريمه لو رفع الدعى منه.

وناع أمر الكتاب المشار إليه بعد صدور الأمر بإحراقه فقام طابعه بإصدار طبعة أخرى منه فى السر الأمر الذى حفز المؤمنين التقليديين بالرد عليه فشر البعض عام ١٦٤٧ رداً بحدون تصعيد إليه محض التجديف كما وقع اثنان وخمسون قسماً فى لندن بريقة بطوان شهادة عن حقيقة يسوع المسيح تضمنت هجوماً على تجديف كل من بست وويلد. وفى عام ١٦٤٨ أصدر

يشرح رأيه فى موضوع الروح القدس فألف مبحثاً صغيراً. ودون أن يجرى وجه الحيلة والعذر أطلع صديقاً له على مخطوطة هذا المبحث. ففسد به هذا الصديق وأبلغ المستوابين فى البرلمان عنه. فقام مندوبو البرلمان فى جلوستر بالقبض عليه. ووقع صديق له الكفالة المطلوبة لإطلاق سراحه لحين استدعائه للمثول أمام مجلس العموم للتحقيق معه. فى ربيع عام ١٦٤٦ توقف جيمس أشهر رئيس أساقفة أيرلندا فى مدينة جلوستر وهو فى طريقه إلى لندن. فقرر مقابلة بيدل ليدافسه فى آرائه بغية إقناعه بخضته وإنما فشل رئيس الأساقفة فى إقناعه بالغ السلطات المستولة فى لندن أن بيدل يرى أن كل المصيريين عبدة أوثان. وعلى أثر ذلك قام البرلمان باستدعاء الهرةق إلى لندن لاستجوابه. وفى خلال التحقيق معه اعترف بيدل بأفكاره لأوهية الروح القدس ولكنه امتنع عن إيداء رأيه فى مسألة لأوهية المسيح.

وفى عام ١٦٤٦ زجت المملات بيدل فى سجن جيت هاوس «وستمستسر» وهو السجن نفسه الذى كان بول بست نزلاً فيه. ومن المحتمل أن السجينين تقابلوا فى السجن وأن يكون بست وهو حجة فى الهرةقة الصوصانية قد لغت انتظار زميله إليها. وحتى ذلك الوقت كانت هرةقة بيدل قاصرة على إكثاره لأوهية الروح القدس. ولهذا أدر البرلمان أن يتجاهل هرةقه وخاصة لأنه لم يكن هناك نص فى القانون يمكن معاقبته بمقتضاه. غير أن بيدل أراد להתزاه هذه الفرصة لشرح أفكاره الغاضبة بالروح القدس لأرى العام فرجع التصاص إلى المسور هنرى فين ليدافع البرلمان عن حرية العقيدة قال فيه إنه ترمص إلى رأيه على أساس الاحتكام إلى العقل والكتاب المقدس. وكان تقديمه للعقل على الكتاب المقدس دلالة على تأثره

مجمع نيقية باعتبارها وثيقة تهدم وحديقة الله وتدعو إلى الإيمان بخلاصة آية. وذهب بيادل إلى أن المسيح ليس هو الله نفسه رغم أنه ابن الله. ووصفه إلهية الأمر الذي يدل على أن المسجون لم يغيره أو يصنع من حاله. بالمعنى ازداد بيادل إيمانا في التجديف. وأل أن قانون التجديف والإلحاد لعام ١٦٤٨ وضع موضع التنفيذ بالفعل فكان مسجوره الإعدام. على كل حال تسببت ظروف بيادل عندما فقد البرسبتريون السيطرة على البرلمان بعد الهزائم أمام المستقلين. فسمحت له السلطات بدفع كفاية والخروج من السجن ورغم أن أحد التكاليف له نوع في إرجاعه إلى المسجون الذي بقي فيه حتى فبراير ١٦٥٢. وكان يتضور جوعاً خلف أسواره فقد تم الإفراج عنه بمقتضى العفو الذي أصدره كرومويل. وبذلك يكون جون بيادل قد أمضى خمسة أعوام ونصف في السجن دون محاكمته بسبب أفكاره لأهوية الروح القدس. ولكن بيادل لم يرجع فقد أعيد اتهامه بالتجديف بعد ذلك بثلاثة أعوام.

رزا الطوبى بل أن البرلمان الإنجليزي اكتشف أثناء سجن بيادل أن عضواً من أعضائه يجتهد على الفلورث المقدس. وكان هذا العضو (وهو ضابط جيش اسمه جون فراي) رجلاً ثرياً له حظوة لدى أصحاب النفوذ والسلطان بل إن المستعدين على الملك تشارلز الأول لاختباره كأحد المستعدين لمحاكمته وفي عام ١٦٤٩ طلب عضواً في البرلمان من زميله جون فراي أن يسمى للإفراج عن بيادل فسمع عضواً ثالث الحديث الذي دار بينهما وعرف منه أن فراي وعده بالتدخل من أجل إطلاق سراح بيادل من السجن. فاحتد الزميل الثالث على فراي وقال له أن بيادل يستحق للشك لا العفو. وهنا أخذ فراي يجادل هذا الزميل المستعدي قائلاً إنه شخصياً لا يوافق على

بسماع من الله. والله هو الوحيد الذي يحق له محاسبة البشر على ما يرتكبون من أوزار وأخطاء. ورغم أن المستعدين أدانوا التجديف فإنهم لم يروا مصوغاً لاضهاد أي إنسان طالما أنه يؤمن بوجود الله. والرأي عندهم أن المسيحية لم تقم بعد السيف أو عن طريق العنف والإرغام. وأضافوا أن الإقناع هو الطريق المشروع لتغيير أفكار الناس وأن أقصى عقوبة يمكن تكليفه أن تعرضها على المارق هو طرده من كنيسة. ورفض المعدلون أن يتدخل القضاء المدني أو المؤسسات الدينية في الفصل في المنازعات العقائدية. وانضم إلى المعترضين على قانون التجديف والإلحاد لعام ١٦٤٨ ثلاثون هيئة دينية أخرى في لندن بحثت إلى كرومويل التماساً بطلب إليه إلغاء هذا القانون وإطلاق سراح جون بيادل. وقال المعترضون في التماسهم إن الخطأ الذي يرتكبه أي مسيحي مسائل لا يستوجب معاقبته أو محاكمته طالما أنه لا يستخدم العنف. حتى بيادل نفسه رغم خروجه على الضال في الدين يستحق أن يتمتع بحرية العبادة. وعلى أية حال ظل قانون التجديف والإلحاد الصادر عام ١٦٤٨ مجرد حبر على ورق ليس نتيجة مطالبة المعترضين عليه. فوقف العمل به بل نتيجة نجاح جماعة المستقلين في السيطرة على البرلمان وتقليص نفوذ البرسبتريين فيه. حتى قبل فوز المستقلين على البرسبتريين في البرلمان، تعدى بيادل قانون التجديف والإلحاد بشره رغم وجوده في السجن ككتابين أولهما بعنوان «اعتذار الإيمان بشأن الفلورث المقدس» والآخر بعنوان «شهادت بخصوص الإله والوحدانية وأقنيم الثالوث الإلهي». ويدل هذا الكتابان على أن بيادل أصبح الآن يعتقد للمصونية بعد أن كان جاهلاً بها عندما دخل السجن لأول مرة. وأفكر بيادل قرارات

المسيح أدنى مرتبة من الله أو من أن ينكر قيامه المسيح من الأموات أو مسجوره إلى النساء أو يقول إنه ليس ابن الله أو أن الإنجيل ليس كلمة الله أو من يشكك في البحث ويوم المصاب في الآخرة.

وقدما يتعلق بالإلحاد فقد نصب لقانون على حظر مذهب الصومانية واللائق للظفر أن عقوبة الهرطقة في هذا القانون كانت مختلفة بالمقارنة بعقوبة التجديف والإلحاد. غير أن مفهوم الهرطقة في القانون اتسع لطلحه ليشمل جماعة أربانوس والمعدنين ومعلم ملطقي المذهب الكالفيني، وأيضاً المؤمنين بخلص كل البشر وأن الإنسان يتمتع بحرية الإرادة فضلاً عن تشمله على الفكرة للصومانية القائلة بأنه لا يجوز للإنسان الإيمان بأي شيء. ويجعل المثل عن فهمه والدعوة إلى نبذ الصلاة من أجل مغفرة الخطايا والقول بأن تصيد الأخطاء خطأ أو أن هذا التعميد ينبغي أن يقتصر على المؤمنين وحدهم أو أن كنائس إنجلترا ليست كنائس صحيحة أو أن الكنيسة البرسبترية معادية للمسيحية غير شرعية. ونص القانون على أنه يكفي لإثبات تهمة الهرطقة على أحد أن يشهد شاهداً على صحتها ويحكم في هذه الحالة على المهرق أن يتراجع. وألا زج به في السجن ولا يخرج منه إلا بمضامنة ضامنين اثنين يمكن معاملهما في حالة عودته إلى ارتكاب الوزر نفسه.

غير أن طائفة المعدلين تسببت لهذا القانون واستنكرت صدوره بشدة. وأصبح المعدلون بأن الحرية إن تهدد الدين في وجوده وإن تفتح الباب على مصراعية أمام البدع والهرطقات والاضلالات. فالإيمان الحقيقي لا ينبغي أن يتزعزع أو تساوره الشكوك مهما كانت الظروف ونذهب المعدلون إلى أن الخطأ في الرأي شيء طوبى ولا غبار عليه فضلاً عن أنه يحدث

في عصر العلم

مجلس العموم ليناقش قضية **فراي** من الصباح حتى المساء ولتهى إلى إقامة كتاباته والأمر بإحراق بعض منها. وبالغظر إلى أهمية العلم ومكانته المرموقة وكثرة معرفة من أصحاب السلطان اكتفى البرلمان بطرده من عضويته. ولم يكتب **فراي** أن يعيش طويلا بعد هذا الطرد. وقد أصدر تشيئونه كتاباً صغيراً بعنوان «مناقشة مبادئ مسير **فراي**» التي ألقاها البرلمان مؤخرًا اتهمه فيه باعتناق المذهب للصوماني الذي تعارض مع الدين المسيحي.

أما **جون بيبل** فقد اتجه إلى الرعظ والتبشير بالإنجيل في لندن بعد صدور العفو عنه في أوائل عام ١٦٥٢ وفي بادئ الأمر التفت حوله جمهور صغير ولكن سمعته السليمة سرعان ما جذبت إليه جماهير عريضة من رواد الكنائس في أيام الأحاد الأمر الذي جعل أتباع الدين الكاثوليكي يجأرون بالشكوى من أنه يبت تحديده على الملأ. غير أن الحكومة لتسجحت سياسة التسامح اللدني مع كل مسمى يؤمن بوجود الله ويعبد الله وأكثر أن تفرض الطرף عن تهديده **بيبل** حتى لا تدور غبار المشاكل الدينية. وفي عام ١٦٥٢ نشر **بيبل** ما يصرف بكتاب الصلوات الرأكافية وهو أول كتاب عن مبادئ المذهب للصوماني نشر عام ١٦٥٥ باللغة الهولندية في مدينة راكوف ببولندا وقد كتب **بيبل** مقدمة لهذا الكتاب دعا فيها إلى التسامح اللدني. ولقد جرد بالسكر أن راكوف كانت مركزاً نشطاً لدعوة الصومانية. وكان بها مطبعة دينية زاهرة اشتهرت بنشر وتوزيع الكتب المناهضة للثالوث في كل أرجاء أوروبا. وقد أمر ملك **جيمس الأول** بحرق هذا الكتاب.

وفي عام ١٦٢٨ اضطرت الحكومة الهولندية تحت ضغط اليسوعيين أن تقوم بمصادرة المطبعة وإلغاء الكلية والمدارس

مؤخرًا عام ١٦٥٥ بطران «الثالوث الإلهي» ولكن آخرين سبقوه إلى الرد على **فراي** وتنفيد آرائه المنكرة للثالوث وفي رده على **فراي** نهب تشيئونه إلى أن إنجلترا شاهدت في القرن الأخير ظهور مجموعة كبيرة من الكتب التي تتناول على الثالوث المقدس ورعى تشيئونه آراء **فراي** بأنها منمقة وتدعو إلى الإلحاد وأنها تنمّر المسيح مجرد إنسان.

ولم يسكت **فراي** على هذا الهجوم عليه وتصدى له بأن نشر عام ١٦٥٠ كتاباً بعنوان «الأكيروس على حقيقتهم» لنقد فيه رجال الدين بقصد لأنهم يقتلون للناس الأكاذيب والمطومات المغلوطة على أنها حقائق. ويقول **فراي** إن الإيمان بالمسيح باللدين لا يمكن أن يرمى على التسليم بل لابد له من الاستناد إلى الاقتناع العقلي وإلى تصوص الكتاب المقدس نفسه. وفيهم **فراي** رجال الدين بالتهرب من أي سؤال صعب بقرائهم بعدم إمكانية الإجابة عنه لأنه يتجاوز حدود المنطق البشري. ويذهب **فراي** إلى أن مثل هذه الإجابات الشهيرة لا تشلي غايلاً أو تروى ضماً لأن الحق هو الشيء الوحيد الذي يتميز به الإنسان على الحيوان. وأضاف **فراي** أنه يهدف إلى دفع الناس إلى أعمال النكر في كل ما يتقونه من علم ولا يأخذوا ما يتقوله ما مضومهم على عواطفه بل أن يخلصوه ولا يقتنض بصحته إلا إذا كان متصفاً مع العقل وله سند في الكتاب المقدس. وبلغت ضراوة الهجوم الذي شنه **فراي** على رجال الدين حدًا من العنف جعل أصدقائه والمتعاطفين في مجلس العموم يمجزون عن الدفاع عنه أمام صوبحات الاستكثار ضد. وفي عام ١٦٥١ تشكلت لجنة لمراجعة كتاباته التي قررت اللجنة بعد فحصها أنها منمقة وتنكر للثالوث فضلاً عن أنها تهدف إلى دم الأكيروس وتعليم الأناجيل.

ولم يسل البرلمان أية فرصة **فراي** كي يدافع عن نفسه، وبعد مضي يومين لاجتماع

تعبير «شخص» عدد تداول للثالوث، فاللاهوتيون الإنجليز يستخدمون لشخصاً بدلاً من كلمة لثلاثية التي تستخدمها الكنيسة القبطية فيقولون إن الثالوث يحدوى على ثلاثة أشخاص. وأضاف **فراي** أن كلمة شخص تنطبق على البشر ولا تنطبق على الله. فلو كان الله شخصاً لأمكن أن يصف نفسه أو غيره بأنه صدر الله أو المسيح. وفيهم للمسؤول هذا الكلام على أنه يعنى به أن المسيح لا يصف بالآلوهية لأن كل البشر يتكلمون بها. وروى هذا التزميل **فراي** لدى البرلمان فقرر البرلمان إيقاف عضويته حين تكرر لجنة والألتهاء من التحقيق معه. وألحق **فراي** أمام هذه اللجنة أنه ينسب الآلوهية إلى نفسه. فأعاد البرلمان إليه عضويته بعد إيقافها. غير أن **فراي** رفض أن يسكت أو يعترف عدد هذا الحد وأكر أن ينشر دفاعاً مفصلاً ينفي فيه عن نفسه تهمة التجديد. ولكن دفاعه أكد تهديده إذ إنه وصف القول بوجود ثلاثة أشخاص في الله (أي ثلاثة ألقاب) قول مضحك ليس له سند في الإنجيل الذي يرفض إرضاء الناس وإكرامهم على تزييف ضمائرهم. وفي معرض دفاعه عن نفسه نادى **فراي** بضرورة توفير الحرية حتى للذين يكررون الثالوث كما سخر من مجمع وستمنستر اللدني بقوله إنه يطمئن إلى تصرفات الصانين ولا يطمئن إلى أعضائه من البرسبوتريين ومطلب هذا المجمع من فرانسيس تشيئونه المعروف بهوسه في تعقب الهرطقة الصومانية فهو الذي ادعى بوجود كتب تدعو لهذه الهرطقة بحوزة **جون ويلي** عام ١٨٤٨ كما أنه سبق أن نشر عام ١٦٤٣ كتاباً عن هذه الهرطقة بطران «تصادم وضو خطر الصومانية» وبسبب حماسه المتكثف في تعقب المذهب الصوماني أسند إليه المستولون امتحانية لللاهوت وصادة كلية سانت جون باكسفورد وتلقباً لوصفية مجمع «دستقستي» تورق تشيئونه على تأليف كتاب منمخ لقره

الله وأن المسيح مجرد إنسان وأنه أدنى مرتبة من الله فالأب ابن مملوك وأب.

ولكن البرلمان راجع مشكلة قانونية فهو لا يستطيع أن يجد في نصوص القانون ما يسمح له بمسألة بيهل. ولهذا تذرع بأن بيهل نشر كتابه المزود دون تصريح سابق الأمر الذي يعد انتهاكاً صريحاً لقانون الرقابة. ولكن انتهاك قانون الرقابة آنذاك

نص على عقوبة بسيطة لا تتجاوز دفع غرامة. وحتى إذا أراد البرلمان محاسبته بمقتضى قانون التجديف الصادر في ١٦٤٨ فإن هذا القانون يفس على محاكمته أمام محاكم محلية عادية ولهذا السبب تضائل البرلمان بالسمي إلى حرمانه من حقوقه المدنية قبل أن تثبت المحكمة إنباته. وانتهاز أعداء بيهل هذه الفرصة ليطلقوا بتشديد القوانين الخاصة بالرقابة ومن قانون عقوبات صارم أربع السجدين والمرافق على الدين. في الفترة التي انتظر فيها الرأي العام (وهي يناير ١٦٥٥) ليرى كيف يعالج البرلمان قضية بيهل أصبحت قضية الرقابة مرتبطة أشد الارتباط بقضية الدفاع عن التسامح الديني. ولم يحم بيهل من أن يجد من ينف في صفه مثل جون جودوين. ورغم أن جودوين لم يكن راضياً عن إنكار بيهل للأفكار فإنه آمن بحرية النشر وعدم فرض أية قيود رقابية على الأفكار الدينية. ونحن نراه في منبجحة اكتشاف جديد للروح البروتستانتية، يمارس قوانين الرقابة لأنها خطيرة وعديمة الفائدة وأنها. وهو الأمم. تعترض مع روح الكتاب المقدس. وطلب جودوين بعدم إغفاء الأفكار السجدة عن الناس حتى يمكن الرد عليها وتقليدها وحث الناس على كراميتها. فالأرى لأشخاص يرفض في أنظمة ويوم في اللور. كما أن لثت الروحي وليس التمس هو الوسيلة السليمة للمصحيح الخطأ. ويرى جودوين أن

البسيط فجعله يستحق على أفهام عامة الناس. والكتاب المقدس في نظره بسيط ويمكن للبسط أن يفهموه فهو الذين الذين ولهذا وحشية الله ومحبه وخلاصه للبشر وأبوته لشخص المسيح الثاني وحرية الإرادة. هودون يخر من أية إشارة إلى الخطيئة الأولى وبعث الأجسام والأرومة المسيح ومن الإيمان بالمقدور والمكتوب.

ومناق كثورين ذرعاً بالتجديف التي ضمنها بيهل في كتابه الأخير فشكره إلى البرلمان الذي أمر بالقبض عليه واقتضاه على اتباعه مرة أخرى لأن مجلس الموم ما جاء في كتاب بيهل الأول من آراء تجديدية ضد أرومة الروح للقص. وأمر بإحراقه. في ١٣ ديسمبر ١٦٥٤ فتح البرلمان ملف التحقيق معه فلم يكر أنه مؤلف الكتابين ولكنه أكر وجود طائفة من أتباعه الذين يتقن الدين على يديه. كما أنه رفض الإدلاء بأسماء المطبعة الذين طبعوا كتابه المزود لأن قانون المسيح. على حد قوله. وأمر « بعدم خيانة أخوته » غور أنه عاد ليؤكد إنكاره لأرومة المسيح. وعندما سئل إذا كان يسوع المسيح هو الله منذ الأزل حتى الأبد لأجاب بأن هذا لم يرد في الكتاب المقدس. وعقاباً له أمر البرلمان بحبس الفرداني في سجن دجيت هلوب. الذي سبق أن حبس فيه ومراقبته مراقبة دقيقة حتى لا تصل إليه الأدوات الكتابية مرة أخرى.

وليساً أمر البرلمان بإحراق كتابه المزود عن الصلوات. فضلاً عن أنه كلف لجنة بدراسة كتابه الآخرين. إن بيهل باعتقوله وعقلانيته لم يعبر عن تجديدية بطريقة استغرافية لا تستخدم مشاعر المسيحيين. ولكن هذا لم يمنع البرلمان من إنبته وتمناد تجديداته بامعانه أن للمسيح سادة للتصية دون أن تكون له طبيعة إلهية وأنه لم يمت فداء من أجل أن يصلحنا مع

والكنائس الموصانية وتشريد جميع المسلمين فيها ونفى وإقصاء قواسمها وتهديدهم بالإعدام إذا مارسوا نشاطهم الموصاني. ويقول المناوون لبوهل أن بعد انتشار رايكوف كمركز للانتشار الموصانية أراد أن يجل من لندن مركزاً جديداً لها. وفي ١٦٥٢ أخرجت مطابع لندن سر نسخة من كتاب الصلوات الزاكوفية مكتوبة باللغة اللاتينية. فلم تستطع أغلبية البرلمان من المستقلين البروتستانتين رغم إنباتهم بالتسامح الديني السكوت على هذا الوضع وخاصة بعد أن قام بيهل بترجمة النص اللاتيني إلى اللغة الإنجليزية وزيد ترجمته بتصريياته ونقبياته. ولم يكف بيهل بهذا بل نشر عدداً من الكتابات الداعية إلى الموصانية وسيرة حياة فاستوس سوكينوس مؤسس المذهب الموصاني. وفي عام ١٦٥٣ أزيد بيهل جسارة فشر مخبرات من أصمته التي سبق إحراق بعض منها. وفي عام ١٦٥٤ أصدر آخر أصمته وأهمها جميعاً تمت عنوان « كتاب الصلوات المزود » الذي يتكون من جزئين. ويعتبر هذا الكتاب أكثر الكتب التي تهاجم الفكر المسيحي التقليدي صراحة ودعوة إلى رفض اللاهوت والكنهات المتراكم خلال ستة عشر قرناً والمرددة بالمسيحية إلى منابها ونبثت ثورية بيهل في كتاب الصلوات المزود، حدا جمه يدور إلى تجاوز الزاكوفية واعتناق مذهب سمي فيما بعد بالمذهب البروتستانتي أي المذهب التوحيدى الذي ينكر التثليث. ويفسر بيهل في عمله الأخير الكتاب المقدس تفسيراً حرفياً مباشراً ليس فيه لواء فإذا اعترضه أى غرض أحكم إلى العقل لاستجلاكه ويرى بيهل أن المسيحية في منابها الأولى لم تقل بالخطوة الأولى أو الثلاث أو سر المتأولة أى تحويل الخبز والخمر إلى جسد المسيح ودمه. ويحذر بيهل هذه البدع إلى التعتيد التي أدخلها علماء اللاهوت على الدين المسيحي

شي عصر العلم

وكان تطبيق قانون التجديف لعام ١٦٤٨ على بيدل بمثابة صدمة لم تدخل دعاة التناصح الديني فحسب بل كثير من الطوائف الدينية المختلفة. ولم يمض أسبوعان حتى أخذ الباعة المتجولون يبيعون شوارع لندن يبيعون نذلات ونشرات غير مصرح بطبعها تدنن الحكومة وتستنكر تصرفاتها. وبعث نثران برجه خاص الفزع في السلطة بسبب تهيجهما للرأي العام وتخلل للشرع الأولى الطوائف التالية: «حالة قضية حرية الضمير الحق في الكومبولوث الإنجليزي مع حكاية المستر جون بيدل الحقيقية وطريقة عقابه، أما الكتيب الذي أفرع السلطة فحمل الطوائف التالية: «روح الاضطهاد تكل برأسها من جديد عن طريق محاولة تنفيذ قانون عقاب التجديف والهرطقة التي تم إلغاؤه منذ المستر جون بيدل حامل درجة الماجستير في الآداب». وقد جاء في الكتيب الثاني أن الألفاظ التي استخدمها بيدل تغاير الألفاظ التي يحاقب عليها قانون ١٦٤٨. فلو كانت الألفاظ التي استخدمها ويحرمها القانون لأصبح من الممكن تدمير كافة المسيحيين الفاسقين قاطبة وبقولهم إن المسيح مات مما يحل إكثار ألوهية المسيح لأن الله لا يموت. ومن ثم يصيبون دمرن مسيحيين ويسيطرون بالثورة بمقتضى قانون التجديف. وكذلك استنكرت قطاعات في المجتمع الإنجليزي الحكم على بيدل بالسجن على أساس أن الوثيقة التي استحدثها كروموويل في ديسمبر ١٦٥٣ تكفل للناس حرية الدينية وتكفي قانون التجديف لعام ١٦٤٨ فالصادة ٣٧ من هذه الوثيقة الحكومية تنص على أن كل مسيحي ينبغي أن يتمتع بحماية معتقده وحقه في ممارسة ما يشاء من شاعر دينية حتى إذا كانت مخالفة عما درج للناس عليه مادام يؤمن بوجود الله عن طريق يسوع المسيح. كما أن المادة في

ونظر لأن القبض على بيدل، ثم دون الحصول على إذن النيابة فقد طالب أصدقاه بتحديد التهم الموجهة ضده. وتهرب الصدة من الاستجابة إلى هذا الطلب بقول إن مجلس الدولة هو الذي أمر بحبسه. فرد عليه الدفاع عن بيدل قائلًا إنه ليس من حق مجلس الدولة أن يحبس إنسانًا دون تهمة محددة. ثم استفسر المدة من السجن إذا كان قد أنكر لألوهية المسيح. وشاء بيدل هذه المرة أن يتهرب من الإجابة كما أنه رفض الاعتراف بأنه مؤلف وكتاب الصلوات المزدوج، قائلًا إن السيد المسيح نفسه أكد التزام السمعة عندما سعى أعداؤه إلى الوثيقة به. وهنا سألته المدة: «من أي مسيح تتحدث؟ فأجابته بيدل، هو يسوع ومخلصي يسوع المسيح الذي يجلس على يمين الله في السماء. وهذه المرة الأولى التي يعترف فيها بيدل أن المسيح سيده وإلهه على عكس ما سبق أن ذهب إليه عام ١٦٥٥. ورفض تهريبه من أية إجابة قد تورطه فإن القاضي لم يفكره وشأنه وأخذ يفتش في قانون التجديف لعام ١٦٤٨ حتى وجد بعض الفقرات التي يمكن تطبيقها على المتهم. وبذلك أصبح بيدل أول ضحية لهذا القانون الذي ظل مجرد حجر على ورق حتى تم تنقيحه لأول مرة في قضية بيدل. والمجدور بالتكرار أنه حتى البرلمان لم يبالأ مطلقاً إلى مواد هذا القانون عندما رفع الدعوى ضد بيدل. قال للقاضي إن بيدل مذنب رغم أنه لم يستخدم الألفاظ المجدفة التي يحاقب عليها قانون ١٦٤٨ بل استخدم ألفاظاً شبيهة بها. ثم أعاده للمدة إلى السجن في ١٠ يوايه ١٦٥٥ بتهمة إنكار ألوهية المسيح. وسعى أصدقاه إلى إطلاق سراحه بكفالة من سجن تروجيت حيث كان ينتظر محاكمته أمام محكمة الأورد بايلي في لندن ولكن سلطات المدينة ورفضت الإخراج عنه بكفالة نظراً لبشاعة الجريمة التي ارتكبها.

الاعتراض على حرية النشر عمل معاد للمسيحية. وهو محاولة من جانب القساوسة ورجال الدين لمنع الطماء والفارسين وخرى الفسحل والصحى من الوصول إلى الآراء المغايرة للتفكير الديني السائد حتى يتمكنوا من دعمها وتقليدها. وأضاف جودوين أن سياسة الرقابة على الكتابات الدينية تتنافى مع روح المسيحية. وأن الأمر سوف ينتهي بأن تتخذ الدولة لنفسها ملة أو ديانة تفرضها على الناس وتحجز ضد ما عدلها من المال والحل.

وكان بيدل معظوظاً بشكل غير عادي فقد تصادف أن قام كروموويل بحل البرلمان قبل أن تتم إجراءات تجريد بيدل من حقوقه المدنية قبل أن تكتب المحكمة إدانته. وفي ١٠ فبراير ١٦٥٥ طلب كروموويل من المحكمة السماح لبيدل بدفع كفالة للإفراج عنه مؤقتاً لحين مثوله أمام الجلسة القادمة.

واكتشفت المحكمة أن للسجون لا يوجد منه أي اتهامات محددة فقامت بشطب القضية وإخلاء سبيله. وقد أجرى بعض المصلين معه مناقشة علنية دامت ساعات طوال يوم ٢٨ يونيو ١٦٥٥ حول ألوهية المسيح التي أصر بيدل على إنكارها مما أثار عليه غضب البريسبيترين الحاضرين فقاموا بتكليف مجلس الدولة بالأمر بحبس بيدل على مراسلة اللجان في الموضوع لنفسه في الأسبوع التالي. واعتقد مجلس الدولة بحضور كروموويل نفسه وأصدر قراراً إلى صعدة لندن بمنع الاجتماع المزمع حتى إذا اقتضى الأمر إلحاق القبض على بيدل. ثم توجه البريسبيترين إلى المدة وأدبوا بشهادتهم ضد تجديد بيدل فأمر المدة بالزج به في السجن فوراً. وقبل للمدة على معض ومعه عضو المجلس اللبدي والقاضي السحلي أن يعقد جلسة سماح أقوال للسجون الذي أيد عدد قليل ومحام من أصدقائه.

الرفيقة نفسها تكمن على إلغاء كافة القوانين الميكلة للحريات الدينية السابق إصدارها. ولا غرو أن ارتفعت أصوات المعترضين على سجن بيدل مؤخرًا قائلين إن رأس الاضطهاد البرسبيترى الساعى إلى فرض المذهب البرسبيترى على الجميع علوة وإقتدار قد بدأ يطل من جديد ليهدد حرية العقيدة والضمير بل يهدد حكم كروموويل نفسه الذى يقوم على تفرير الحرية الدينية لجميع الطوائف باستثناء الكاثوليك.

يقول الكتاب الأول بحالة قضية حرية الضمير للعقة فى الكومنولث الإنجليزى الذى انشتر فى شوارع لندن والمجهول المؤلف: إن بيدل رجل مسيحي فاضل ومسال� صحيح إنه أخطأ خطأً لاخصاً فى فهمه للثاوث ولكن هذا لا يعنى أنه مهترق أو مجهد. ويذكرنا الكتاب بأن المسيح كان لا يرد على الخطأ بالإساءة والاضطهاد بل بالخاصة الهائلة والبرعة المسنة. وفى زيارته أرسل بيدل عدداً من الخطابات إلى كروموويل ورئيس مجلس الدولة شارحاً فيها وجهة نظره الدينية وطالباً من الحكومة إطلاق سراحه وفقاً لأحكام الوثيقة التى عمل بمقتضاها وقررت هذه الخطابات على أعصابه مجلس الدولة الذين أثروا تجاهله والخاصة عنها. ولكن مرقفهم ما ثبت أن ثور بعد أن شاهدوا إحدى الفقرات الملتحبة تدعو إلى توبيخ الخواطر بعثران واكتشاف قصير لترويا سعادة كروموويل القائل بالحمية بشأن المناهضين للمعدنيين فى الجيش، ولتمت هذه التفرقة كروموويل بالعمل على اجتثاث المعدنيين من الجيش وأن ميثاق الحكومة الراعد بالحرية الدينية قد أصبح حبراً على ورق ووصفت كروموويل بالديكتاتور الشاذل الذى يمارس القمع والاضطهاد مع الطوائف الدينية التى تخالفت فى العقيدة. ورد كروموويل على هذه الاتهامات بأنها باطلة

ولا أساس لها من الصحة وأنه من الخطأ كل للخل الاعتقاد أن ميثاق حكومته يتضمن إلغاء قانون التجديف لعام ١٦٤٨ أو أن هذا الميثاق يوفر الحماية للمعدين ويحول دون عقابهم.

وعندما مال بيدل أمام محكمة الأرواد بابلى للترم الصمت حتى تسمح له المحكمة باستدعاء محامين للدفاع عنه. فهدته المحكمة بتخفيف عقوبة الصمت عليه. وهى عقوبة اقتضت طرح المتهم أرضاً ووضع أثقال يوره بها على جسده ويبنى فى هذا الوضع حتى يتصور جوعاً إذا امتنع عن الرد على الاتهامات الموجهة إليه على أى نحو شاء بعدم أولاً. وأمام هذا التهديد بالتخفيف رضخ بيدل لمنطق المحكمة عليه مؤكداً براءته من التهم الموجهة إليه. وأيضاً أكد بيدل أن نصوص قانون التجديف الصادر عام ١٦٤٨ لا تنطبق على حالته وأضاف أن ميثاق حكومة كروموويل ألقى للعمل بمقتضى هذا القانون. ثم وافقت الحكومة على السماح لبيدل باستخدام المحامين للدفاع عنه. وأردمته سجن نورويت لحين عقد محكمة الأرواد بابلى لجلسها للقائمة. ويأت من التواضع أنه حتى إذا أفرجت المحكمة عنه فإن البرلمان سوف يعود إلى القبض عليه. ولهذا سعى عدد من أعضاء بيدل وأصداره وأيضاً من المعدنيين وبعض الطوائف الدينية الأخرى إلى الاجتماع بكروموويل ومجلس الدولة بهدف تقديم النص للدفاع عنه. ورغم اعتراف المدققين عن بيدل بأنهم يختلفون معه فى عدد كبير من النقاط الدينية للجوهرية فإنهم موافقون من تعمق دراسته فى الكتاب المقدس وتعمقه روحانية عقله ومن طويته الهائلة المسالمة. ومن ثم فإنهم يرون أن حقاً أن يجتمع بالحرية الدينية التى يمنح عليها ميثاق الحكومة. فرد عليهم كروموويل بأن هذا

الميثاق لم يكن مقصوداً به حماية المعدين من العقاب لتراجم إنزاله بهم. وأسمى عليهم باللائمة لأنهم يخلصون عن رجل وفكر الرومية المسيح ويحذره مجرد إنسان. ولجودر بالذكر أن تاجرًا شاباً ثرياً يدعى توماس فبرمين دفع أتعاب المحامى المدافع عن بيدل. وقد أصبح هذا الشاب فيما بعد واحداً من زعماء المذهب اللويثيخارى أو المذهب الدوحيدى الذى ينكر الخلائق. ويقال إن كروموويل غضب من هذا الشاب لوقوفه بجانب بيدل وأنه قال له: لا تصب أبلى أسطوره للشفقة نحو رجل ينكر مخلصه ويسبب إزعاجاً للمعركة. لكن هذا لم يبط من همة المدافعين عن بيدل الذين أذاعوا بيانهم فى كل أرجاء لندن. ولم يمن على هذه المصادفة بضعة أيام حتى ظهرت نشرة أخرى مجهولة المؤلف تحت عنوان «الرجل الذى يطلق عليه اسم القائم بأمر السمية» ويعنى به كروموويل الذى أقام نظام السمية الذى حكم إنجلترا بمقتضاه من عام ١٦٤٩ حتى ١٦٦٠ وتكمه للبدنة بأنه خدع شعبه ورحله رساله حرقه وباختصار بأن حاميه حراميه. وتهاجم البدنة كروموويل لاستهائته واستخفافه بالالتماس المدافع عن بيدل وأنه ترك بيدل فى السجن ومنع الزيارات عنه كما ترك مؤلفاته تترق وصاحبها ينتظر صدور الحكم بإعدامه فى أية لحظة.

ويجودر بالذكر أن أنصار بيدل تكفروا من تأليب قطاعات كبيرة من الرأى العام ضد كروموويل وحكومته لدرجة أذرت بتفجر الموقف مع اقتراب مرعد تنفيذى إلى المحاكمة. واستغف هذا الجو المشحم كروموويل فلم يطق سبداً ولم ينتظر حتى تفرغ المحكمة من إجراءات محاكمة وأثر أن يتولى بنفسه النظر فى القضية ثم أصدر أمره ببقى بيدل مدى الحياة تحت حراسة مسلحة فى جزر سكلى التى تبعد عن جنوب إنجلترا

بحو أربعين ميلا. ولكن سجانوه لم يسولوا معاملته قط بل سمحوا له بالقراءة والكتابة كما أجروا عليه رأياً مجزياً يلقى على معاشه منه. وبهذه الحيلة الساكرة استطاع كرومويل أن يتخلص من السأزج المزعج الذي وجد نفسه فيه فلما أن المحكمة أدانته لحكمت عليه بالإعدام، الأمر الذي سوف يثير مشاعر الغضب على حكمه ولو أنها برأته لما وافقها البرلمان على ذلك. وتدخل لإدانته كذلك. فضلا عن أن كرومويل أراد أن يتحاشى مناقشة الجهات القانونية لموضوع بالغ الحساسية وهو إذا كان ميثاق حكمته قد ألغى بالفعل قانون التجديف لعام ١٦٤٨ وجعله حبراً على ورق، وبهذا استطاع كرومويل بنفى يهود أن يتجنب إغصاب المتدينين والعصاة من على حد سواء. واليهود بالذکر أن كرومويل رغم دينكنا توريثه كان يمتد الاضطهاد الديني ويحتاج بديهيته إلى التصامح ولا يريد أن يجهل من يهود شهداء. وكان كرومويل رغم نزعه إلى التصامح لا يوافق على تطرف يهود وغلوهم. ولم يستك أنصار يهود على نفيه فقد ظلوا يعملون من أجل حصوله على حريته وطائرا برصدته من منفاه. ونشر هؤلاء انصقاء عدداً من النشرات والنبذات المؤيدة له. ومن ناحيته ناشد يهود كرومويل أن يرفع عنه ولكنه رفض إجابته إلى طلبه. ولما شعر كرومويل أن الرأي العام قد بدأ يصبى قضية يهود أمر برصدته من منفاه إلى أرض الوطن بعد أن لجح في تقليم أنفائه. وبعد عردة عائلة سبيسوات إلى الحكم عام ١٦٦٠ وإفتراد مساعد الحاضر والمحافظة وإحصار المد الدورى البروتستانتى استخدمت الكنيسة الأنجليكانية عضلاتها وفرضت من طريق إسندار ما يعرف بقانون الوحدة لعام ١٦٦٢ كتاب المسارات الموحدة على الشاير الكنيسة في إنجلترا كافة وحرمت على القساوسة

الرعط في خارج هذا الكتاب. وبعد إسندار قانون الوحدة أصبح مجرد الخروج على رأى الجماعة شيئاً لا يمكن السكوت عليه أو السماح به. ولم يمض شهران على صدور قانون الوحدة حتى اقتحم صلاه الملك تشارلز الثاني بيت يهود وهو يوم بعض أصقائه في الصلاة وألقوا القبض عليهم وقدموهم إلى المحكمة للتي وفعت عليهم التفرامات. ولم يكن يهود وحده ضحية هذا الجو المكيول للحريات اللديدية. في تلك الفترة زجت السلطات بالآلاف المشفقين على الكنيسة الأنجليكانية مثل طائفى البرسبوتريين والكنيكرز حيث مات كثير منهم بحكمت المحكمة على يهود ببلغ غرامة قدرها مائة جنيه لم يكن في مقفوره دفعها فأودع السجن في ظروف بالغة لفسره الأمر الذى أصابه بمرض عضال ففك بحياته عام ١٦٦٢ وهو في السابعة والأربعين من عمره. وبموته اندثرت للصومانية في إنجلترا.

مذهب الهادمين

في إنجلترا

ظهرت في منتصف القرن السابع عشر والثالث في الفترة بين ١٦٤٩ و١٦٥١ طائفة مسيحية تعرف بطائفة الهادمين rontiers تمارض لنظام الملكي ولادعو إلى حرية العقيدة وتوسيع نطاق حق الانتخاب. ووجدت هذه الجماعة أنصاراً لها في الجيش. ولكن مذهب الهادمين اختفى من إنجلترا بزوال حكم كرومويل وعردة الملكية إلى إنجلترا. وقد تسمت هذه الجماعة بشدة التصعب ودرعتها إلى الإحتلال لفتقى متشبهة في ذلك بجماعة الأنديموتيين التي ظهرت في القرن الأولى من نشأة المسيحية. ذهبت جماعة الهادمين إلى أنه لا جناح على الإنسان من ارتكاب السرقات لأنها لا تستطيع أن تلوث روحه. يقول لورانس مكفرسون وهو واحد من أهم

أنبا جماعة الهادمين أنه انتبه القائلون في عدد كبير من الأمور للجورعية (باستثناء ارتكاب جريمة القتل) من مطلق أن كل الأشياء التي صنعها الله طيبة وأنه لا يوجد شيء اسمه السرقة أو الكذب أو الغش فهذه الأشياء تحذر هكذا لأن الإنسان براها كذلك. وتذهب جماعة الهادمين إلى أن الملكية الفردية هي التي تطم الإنسان السرقة فالو كانت كل الأشياء على المشاع لما فكر في السرقة. واليهود بالذکر أن جماعة الهادمين تظبه في اتجاهاتها الشيوعية جماعتين أخريين هما جماعة الذين يجهلون عالمها واطنها levelers وجماعة المنارين diggers الذين قاموا عام ١٦٤٩ باحتلال جبل القديس جورج في منطقة دسرى، في صواحي لندن ونداراً بحرثن الأرض ويوسعون فيها للفصيرت لأن الله كما يقول جهاراه ويستلى في كتاب له بعنوان «الذين يجهلون عالمها واطنها» جعل الأرض مشاعاً للجميع. ومن الفرائع أن تسميات «المنارين» و«الهادمين» والذين يجهلون عالمها واطنها» تسميات أطلقها عليهم شالوهم العط من شأنهم والتعبير عن شدة احتقارهم لهم. ولم يكتم كرومويل احتقاره لهم حين قال: «ألا يميل الهادى يجهل عالمها واطنها إلى السائرة بين جميع الناس بحيث يصبح الساكن في منزلة المالك؟».

يقول «ويستائلى» - في صدد الحديث عن فقر الفقراء: «إن الإنجيل كتب بأن للفقراء سوف يرثون الأرض وإن هذه الثبورة سوف تتحقق بالفعل وإيس على سويل السجاز. ويستكر ويستائلى سخرية الناس بجماعة «الذين يجهلون عالمها واطنها»: (أنكم تهزأون من اسم الذين يجهلون عالمها واطنها ولكني أقول لكم إن يسوع المسيح وهو روح السجدة القوية هو زعيم هذه الجماعة وقادها).

بالرغم من أن ملوكات الميسوسينيين والحفارين الذين يحملون عاليها وإطليها كانت بكل تأكيد تهدد باقتلاع المسيحية من جذورها، حتى المجدفين والخارجين على الدين التقليدي أمثال الميسوسينيين والمعمدانين استشهدوا خطر هذه الطوائف الداهية على الدين المسيحي. ولأن قادة جماعتي الهادمين والذين يحملون عاليها وإطليها أمثال جون لوبهرن وريتشارد أوفرتون وجون وايلمان ووينستاتلي وكلدركسون وأبيز كويك كتب لهم النصر لانتهت الديمقراطية السياسية في إنجلترا وزال النظام الطائفي والملكية الفردية ونهاوت أركان العقيدة المسيحية، كل ما في الأمر أن راديكالية هذه الطوائف وفرويتها لم تختف كانت قديمة بأن ترفع شيئاً من المصانعة الاقتصادية عن كاهل الفقراء ولا غرو فقد كانت تحمل الرفض والفتك الشديد للأثرياء والموسرين.

بادرت الحكومة الإنجليزية بالانتفاض على الطوائف المشار إليها حتى لا يستغل أسرها، ولم يكن بمقدور هذه الحكومة أن تفض الطرف عن جماعة الهادمين وبرجه خاص بسبب تمديدها المصارح واحتقارها الصريح للمجتمع وتمسدها التحرش بمظاهر عامة الناس ومنعدها، ناهيك عن انحلالها الأخلاقي واستفراقها في مذلات الجسد على نحو ما فعل ملتهم من الأنديموريين وإخوة اللوح الحرة. ولم تكن توجهات الهادمين العقائدية واحدة بل كانت شديدة التباين والاختلاف. ويكاد كل هادم بارز في توجهه ومشربه يختلف عن بقية أقرانه فقد كان جوزيف سالمون وجورج فروستلر ولورانس كلاركسون ووليم فرانكلين وجون روتنرشد مايكونون اختلافاً في مفاهيمهم ولا يجمعهم شيء غير إيمانهم بالفوضى الدينية لدرجة أن البعض منهم

إلى سبع شيع تختطف فيما بينها. وعلى أية حال لم يعضو الهادمون تحت أية تنظيمات كما أنهم لم يمارسوا العبادة في أية كنائس أو دور عبادة.

ولاحذير بالتكر أن أبيز كويك بز جمع أقرانه من الهادمين في سوء سمعته. نشأ كويك نشأة بورينائية مزمنة وبلغ إحساسه بالذنب حداً جعله يفكر أيل نهار فيما يرتكبه يومياً من أوزار لم يقوم بتدوين هذه الأوزار في سجل ويؤرخ للسمع سخياً لاقتراحها. وفي سن السابعة عشر التحق كويك بجامعة أكسفورد لدراسة اللاهوت فيها. ولكنه اضطر إلى مجرأ دراسته النظامية بسبب نقروب المريب الأعلى بين أنصار كروموويل وأنصار الملك تشارلس الأول. ووقف كويك بجانب البرلمان في صراعه ضد النظام الملكي. وفي حصيلاته الساكرة آمن كويك بالمذهب البرسبيترى، ولكنه مالبت أن نبذه ليمتلق بالمذهب المعمداني الذي أخفق بدوره في إقناعه وإرضائه من الناحية الدينية. وكان كويك ملكاً لخاصية الخطابة بدليل أنه تحدث في زهو عن قدرته على تحويل نحو سبعة آلاف شخص إلى المذهب المعمداني قبل أن يلبذ هذا المذهب.

ويحول إلى الإيمان بمذهب الهادمين الذي ظهر في إنجلترا فجأة عام ١٦٤٠ أي في العام نفسه الذي تم فيه إعدام الملك تشارلس الأول. وفيما يلي ظروف تحوله إلى مذهب الهادمين. فقد سمع ذلك يوم دوى الأزعد وشاهد ضريحاً مبهراً كضريح قسيس وأحد بالفرقة الفاسمة تجتاح روحه فارغعت فراقصه وتصيب جسده بالمرق وصرخ بصوت عظيم: «إلهي ماذا تريد مني؟ فأجابته الرب بأنه سوف يصطفي في فردوس السماء بعد أن يدخله في جوف الجحيم حيث وجد كويك نفسه تحيطه الشياطين ويمتدونه الرب والفزع. غير أنه

رأى شرارة مخففة من النار ظلت تكبر وتكبر حتى تحولت في النهاية إلى ذى الجلال الذي باح له برسالة الأنديموريين. وبعوها أن موت المسيح حرر الإنسانية من الخطايا وأن الله يسكن في جميع البشر. وأن استغراق الإنسان في مذلات الجسد وشهواته لا ينس الروح وأن المسيح سوف يخلص البشر عن بكرة أبيهم باستثناء الأثرياء والموسرين. ولا غرو فقد كان شديد السلف على الفقراء وبعث الأغنياء مخفلاً لا مزيد عليه. ويقول كويك: «إنه لم تكن تمنى على رؤياه أرمية أيام بيلاليوها حتى تلقى أسراً من الله بأن يخرج به إلى لندن ليوشر بالرسالة التي أوحى بها إليه». ورغم أن هذه الرسالة كما رأينا دعوة فاضحة للانحلال والبذاءة والتجديف فقد صورها كويك على أنها وحي هبط عليه من السماء. واللائق للنظر أن مقته للطريقة الفوسرية جعله يهاجمها بصرولة وبعك أسانه في وجوه من يقابلهم في الشارع من الأغنياء ويترهم بقرب الساعة التي يأتي إليهم فيها الله المنقذ الجبار أو الموائع الأعظم. ومن هنا جاءت التسمية «من يحملون عاليها وإطليها». وكان من عادته كما يشهد بذلك بعض عارفيه في أكسفورد. أن يلقي مواظته وقد تجرد من كل ثيابه ويغفو بجاذبيه ويأذاته أثناء النهار فإذا جاء الليل انصرف إلى معاقرة الشراب وبمضامجة الببذات الثلاثي جنب الاستماع إلى مواظته وعن عراباً كما ولذنين أمهاتهن. وألقت السلطات القبض عليه وزجته به في السجن لمدة ثلاثة شهور ونصف وفي لندن التقى كويك بلورانس كلاركسون الذي صانف هوى في نفسه وكونا جماعة شهوانية وشيقية من الهادمين أسماً أنفسهم جماعة جسدى الوحيد. وفي عام ١٦٥٠ ذكر الريح أن كويك الذي يترغم هذه الجمعية الشيقية سكر حتى للامالة وأخذ لمدة ساعة كاملة يتجشأ لعاته ونذاته وسفالاته التي تعارض تماماً

فوكولاس - إلى اللغة الإنجليزية ويعتقد البعض أمثال هنرى أنتهورث وإدموند جوتروب إن العالم إن يرى هرطقة فى مكان تجرؤ وفداحة عائلة المحبة التى سبق لنا الإشارة إليها. وقد تأثر كويب وأتباعه من الهاديين بهرطقات عائلة المحبة. وفى عام ١٦٤٩ اشدد ساعد جماعة الهاديين نتيجة إعادة طبع أربعة مؤلفات لهندريك فوكولاس مكتوبة باللغة الإنجليزية.

والذى لا ريب فيه أن إلقاء المحاكم الكنسية التابعة لسلطة الكنيسة الإنجليكانية قبل منتصف القرن السابع عشر شجع على انتشار الملل والتحل وعلى الخروج على الأعراف الدينية والدعوة إلى الانفصال عن الكنيسة. وإسهامات العناصر المحافظة فى المجتمع الإنجليزى من تكرار التجزؤ على الكنيسة فذهب بعضهم إلى أن جماعة الأنابترينيين وعائلة المحبة أئد أعداء الحكومة المدنية وأن سعيهم للإطاحة بسلطة الكنيسة ليس إلا محاولة لنسف سلطة البرلمان والنظام الملكى. كما أن التقضايا الدينية التى يديرها الفارجيون على المسيحية تخفى فى طياتها أبهاذا اجتماعية وسياسية. وهذا ما ذهب إليه الزاغط توماس كويس فى الخطبة التى ألقاها فى مجلس المزمع عام ١٦٤٧. فقد رأى كويس أن حرية الفرد على الأعراف الدينية سوف يقضى فى نهاية الأمر إلى التمرد على سلطة البرلمان والملك وأن حرية للتصير سوف تؤدى إلى الانحلال وأن شئى السواء على حل شمرين. ويبدو أن كويس كان على حق فى تنصيره إذ لم يمض عام واحد حتى قام بعض أفراد جماعة الهاديين داخل الجيش الإنجليزى بالتمرد الأمر الذى انتهى بالحكم عليهم بالإعدام. ولكن لم يكد عام آخر مضى على هذا التمرد لسكرى حتى تمكن للجيش من الإطاحة بالملك تشارلس

المقاويوس ولتقيم الدينية التقليدية رأساً على عقب عندما أصدر لخير شرراً والشر خيراً ولتجديف حقاً ولحق تجديفاً والظلم نوراً وللقور ظلاماً. وأيضاً فى الجزء الثانى من كتابه «رعد طائر من التهاب وحذر كويب الأغنياء من أن الهادم الأعظم سوف يتسلل إليهم ملوحاً بسيفه ملهاً يتسلل الصارق فى الليل ويقول لهم: «سلموا حواظك فتكونك. سلموها أيها المصادة. سلموها ولا تفتحت رقابكم. كما وأمرهم بتسليم أموالهم وما يمكنون إلى العجزة ولتعتدين والبرص والسومسات وحالة المجتمع. وكذلك بشر كويب بأن طريق الخلاص يكمن فى لتهتك الرابجات المألفة وسرع بأن الله الذى يمكن فيه يملأ بالفرحة والجمال ناميك عن جمال المحطيات والفرحة بالجواري اللكى ليس لعمدهن حصر. ويكتف كويب من نزعته ولأحلامه بإقامة مدينة فاضلة أو يوتوبيا يسودها الانحلال والتهتك والملكية المشتركة للذرة حين يقول: «أما نحن الذين نسمع بشارة الرسول فسوف نقاسم جميعاً فى ملكية جميع الأشياء.. سوف نظترك فى أكل خبزنا بنق وأحد. وسوف ندور على كل بيت لتأخذ الخبز من عده ونعطيه ممن ليس عده. والجسد بالذكر ن. وينستأنلى دينين بالمبادئ نفسها ويمبر عن الأفكار. فلها روع غرابية كويب وشفره فإن سلمه وإقامة عالم مثالى أو مدينة فاضلة لم يكن بالأمر الجديد على الخارجين على الدين المسيحى التقليدى. فقد انتشرت فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر هرطقة مملكة نمرق بالروح اللع لتي انتقلت عن طريق المهاجرين من كل من هولندا وألمانيا إلى إنجلترا فى عهد الملكة إليزابيث فقد اعتنق هؤلاء المهاجرون هرطقة هندريك فوكولاس من سرورقة بهرطقة عائلة المحبة لتي ترجمها كريستوفر فيثول. أحد أتباع

مع الدين المسيحى. ويقال إنه فى تلك الليلة عاد إلى منزله بصحبة اثنتين من مريداته. ويقال أيضاً إنه كان يحاول فى العادة أن يمارس الجلس مع امرأتين فى الوقت نفسه وعلى الفراش نفسه.

كان كويب يلقي فى وعظه الذى امتزجت فيه هلوسة المتصورين براديكالية الدائرين. فقد دعا إلى الإيمان بوحدة الوجود وبحلول الله فى البشر وإلغاء الملكية الفردية فضلاً عن دعوته إلى التهلك الخلقى بحجة أن الله وضع فينا روحاً نقية لا تؤثر فيها الشهوة أو دنس الجسد. وفى أواخر ١٦٤٩ ألف كويب كتاباً من جزئين بعنوان «رعد طائر من التهاب وينضمّن الجزءان تحذيراً موجهاً من الله إلى كافة المظماة فى الأرض بأن ساعة حسابهم والانتقام الإلهى منهم قد اقترت وأن الله فى طريقه إلى الأرض لوسارى عاليها واطواها. ويزالها من تحت أقدام الأقرباء والأثرياء وينشر العدل والمساواة بين الناس ويشار لرجال الجيش الذين حكم عليهم بالإعدام بتهمة التمرد لأنهم من أتباع طائفة الهاديين. وروع فجره ولوروثه قواضمة كان كويب مسلماً بطبعه ينذر من استخدام العنف ويؤثر حياة الدعة والمملات ومضاجعة النساء. ولم يرف فى هذا الجور أى زفر فالوزر الحقيقي فى نظره يكمن فى الجاه والذرة والسلطة وسلب الفقراء من ذرة كنهم. وفى الهجوم الذى شنّه كويب على رجال الكهنوت نراه يذهب إلى أن الله أمرهم بالامتناع عن كنى السجدين بالدار ومنع أجسادهم بحرف يدل على تجديفهم. ويؤذر هذا بقوله إنهم لا يصلحون للحكم على أى إنسان بأنه خير أو شرير ومجهذ أو غير مجهذ لأنهم لا يخدمون المسيح لأنه لم يخدمونه لقاء الأجر الذى يقضاهونوه من الكنيسة. ومن ثم فهو يرى أنهم - روع علمهم - لا يقيمون السنى الحقيقي للخطيئة. ولا شك أن كويب قلب

الأول وإصله. وفي هذا الجو المنعرب نادى الحفاريون والهامون وغيرهم بالحب الطليق من كافة القيود وأشراك كل الناس في الثروة القومية، كما أحتدمت الخلافات الدينية بين النحل وإشال الأمر للذي ساعد بطبيعة الحال على الخروج على الأعراف الدينية فنادى البعض بإزاحة رجال الأكثريوس من مذابر الكناس بحيث يتولى لئاس صاندين مهمتهم في الرعنة والإرشاد. ويؤلف توماس إدواردز الباحث البريسبري في الهرققات والتجاذيف التي انتشرت في إنجلترا عام ١٦٤٦ إن كثيرا من مظاهر الفوضى الدينية ترجع إلى شكوك المبكانيين والحدادين والثرزية وصالحى الأخذية والبالعين المتجربين والنساجين وكذلك النساء من الوضف فوق المنابر وتعميد المسيحيين. وفي حين يذهب لئاس كسالفين إلى أن الله يصلى بعض عباده الصالحين ويمنحهم الخلاص وللمعابد الأبدية لدى أن الهامدين يذهبون إلى أن المسيح يموتهم خلص جميع الأتنام وأنه ليس من المنقول أن يخصر الله رحمته على البعض دين الآخر لأن رحمته للأنسانية تنصع لجميع البشر الذين يعمون بحبه سواء كانوا أخياراً أم أشراراً صالحين لم طامنين، والجدير بالذكر أن ريجور وهامز ألف كتاباً عام ١٦٤٤ أسر لبرلمان بإحراقه جاء فيه أن للتجديد أمر يخص ضمير الفرد ومن ثم ليس من حق القاضى أن يحاسب عليه أو على إنكار الإنجيل أو حتى إنكار الله نفسه. وليس أدل على أن مذهب الهامدين كان له جانبى الصياصى من أن قنادتهم أسكال جوزيف مسافون ولاركسون وكوب رأوا في سقوية الشكوية الإنجليزىة بواند التحدير الاجتماعى الذى سوف يقبب حياة المجتمع الإنجليزى رأساً على عقب. ولم يرض الهامدون بسقوط الملكية وتحويل إنجلترا إلى نظام جمهورى

تحت حكم كرومويل لأن كرومويل كان لا يقل في طغيانه واستبداده عن الملوك السابقين كما أن للنظام الجمهورى الجديد الذى سيطر عليه قادة الجيش أعلى شأن الملكية الفردية للثورة وأبرز أهميتها. ولهذا نرى واحداً من زعماء الهامدين يشكر قائلاً: «لقد كان الله، والورودات وأعضاء مجلس العموم فيما مضى يحكمونا ونحن الآن يحكمنا قواد للجيش والمحاكم العسكرية ومجلس العموم. فلين يا ترى الفرق بين المالكين كليهما؟»

لقد كان الهامون يطمون باستشراف مجتمع جديد يلهض على لتفانض للنظام الملكي المنهار. مجتمع تسوده الديمقراطية وتكون فيه مقاليد الحكم إلى الشعب ويتمتع فيه الجميع بالمرميات المدنية والدينية فإذا بالحرب الأهلية في إنجلترا تنمحض عن نظام جمهورى لا يقل في بطشه وجبروته عن النظام الملكى البلند. ويحدث بالذكر أن أنصار جماعة الهامدين في الجيش كانوا من الجود والربب الدنيا ممن يتصون إلى طبقات فقيرة. وكان الأمل يناعبها أن تصاعدها التحولات الاجتماعية التي أطاحت بالملك تصارعن الأول على تصديق المحلة والمساواة وأن ثرت الأرض وما عليها بعد طوط ظلم ومساواة. ومن ثم نرى أحد الهامدين وهو ريتشارد أولفرتون يؤكد ينعلمى الثقة أن الفقراء سوف يتصرون لا محالة على الأغنياء وأن الضعفاء سوف يتغلبون على الأقوياء. غير أن هذا العلم سرعان ما تبدد أمام الواقع السياسى، فقد تبين بعد أن هذا غير المعركة أن النصر من نصيب الأقوياء والأغنياء فهم الذين استفادوا بالفعل من الإطاحة بالنظام الملكى. وعندما تأكدت كافة العناصر للثورية في إنجلترا من اندحارها وأن الأثرياء هم ورثة للنظام الجديد أصدروا بياناً يدينون فيه الحكومة وقواد

الجيش ويطلبون بإلغاء مجلس الدولة الذى تتمثل فيه الدكتاتورية العسكرية التى وجدت مؤازرة من مجلس العموم الذى يسيطر عليه قواد الجيش، وانهم مجلس للدولة الهامدين بالتمرد والتمهالة. وفي اليوم التالى ألقى كرومويل التنبض على ليلبرن وأولفرتون مع لثنين من أعوانهما وزج بهم في سجن البرج التاريخى بلندن. ولكن هذا لم يمنهم من مواصلة الكفاح من داخل السجن في سبيل الدعوة إلى مذهبهم. وانتهى الأمر بقيام الهامدين بتمرد عسكري تصدى له كرومويل بكل شدة وهزم ففجح في قعته وللحاق الهزيمة بالتمرديين. وهكذا فقتت جماعة الهامدين قوتهم العسكرية داخل الجيش دين أن يحلى هذا نهاية دعوتهم.

وعندما خاب سعى الهامدين لتغيير واقعهم الاجتماعى والسياسى لم يجدوا ملائاً لهم غير عالم دينى طوبوى تصوراً فيه أن المسيح سوف يخلق الله الخلق تشارلس الأول في حكم البلاد. وزاد من ليلتهم على الهروب من بوس وانهم تلك الهزيمة العسكرية التي ملئ بها أنصارهم داخل الجيش وذلكة الشحات الذى أصاب رفاق طريقتهم من الحارين. والجدير بالذكر أن جون فوسن بدأ يمارس نشاطه عام (١٦٤٩) - وهو العام الذى أعدم فيه الله تشارلس الأول - داعياً إلى مذهب الجديد المعروف بمذهب الكريكرز. وفي تلك الفترة أيضاً ظهرت جماعة جديدة التصيب تعرف بجماعة للمؤمنين بالملكية الخامسة ويعنون بذلك أن المسيح سوف يأتي ليحكم لمدة ألف عام. وهم يتبدون حكمه أو إمبراطوريته الخامسة في الترتيب لأنها تجيء بعد أربعة إمبراطوريات غابرة هي الأشورية والفارسية والإغريقية والرومانية. وفي بادئ الأمر أيد أعضاء هذه الجماعة أولفر كرومويل فى صراعه ضد تلك تشارلس الأول فلما كتب لكرومويل النصر انصح لهم أنه لن يحق

فى عصر المسلم

هو موجود فى أكثرها فلسفة . ويضيف كويب إلى ذلك قوله: «إن روعى تمسكن مع الله وتكلمى معه وفيه وتكفذى عليه ومعه وفيه» .

رفض الهادمون للكتاب المقدس والقرآعد الأخلاقية التى أرساها والمتمثلة فى الرصايا العشر التى اصعروها من صنع البشر وأوست شيكا منزلا أو موحى به من السماء . واعتقد بعض الهادمون أن الكتاب المقدس لا بدو أن يكون مجموعة من القصاص المولفة والكتابات الرمزية كما ذهبوا إلى أن البعث روعى وليس بحثا جسديا وأن مجيء المسيح يرمز إلى خلاص جميع البشر . وقد أنكر الهادمون الآخرون للكتاب المقدس شاملا ولم يجذروا فى العقائى الروحية إلى معنى على الإطلاق . فضلا عن أنهم نادوا بأن يهدى الإنسان بالإله الذى يمكن بدخله وليس بالكتاب المقدس ، الذى اعتبروه ضريبا من السحر ونوعا من الأدب الرومانسى . والذى عند هؤلاء الهادمين أنه لا وجود للمسيح والقدوس والعالم الآخر وأن لفظة مجرد وهم يطوف بخيال الإنسان . ويقول كلاركسون فى هذا الشأن «إن روعى سوف تمود بعد وفاته إلى الله لتتحد معه اتحادا كاملا . وذهب نفر من الهادمين إلى أن للشيطان ليس بالشئ العقيد أو الشرير لأنه من صنع الله التكام .

وسعى الهادمون إلى اقتلاع الشعور بالذنب أو الفطنة من جذور النفس البشرية قائلا: «إن لفظة شئ» اخذت من الكفة والقساسة لتتبع منه . وأضافوا أن الأشرار هم الذين يتصورون وجود الله فى العالم الخارجى . ويؤكد الهادمان كسويب وكلاركسون فى هذا الصدد: «إن الأنقياء يرون كل شئ فى عيونهم نقياء . كما يقول كلاركسون: «إن كل ما أصعل من فعل الله ذى الجلال الحال» فى: «ومن هذا المنطلق حال كلاركسون الشك والامتناع والسكر والرتنا

للأخلاق أو ممارستهم للتجرب فهم يتجهون إلى أن الإنسان لا يملك من أمر نفسه شيئا بل هو من صنع الله عز وجل . ودعا الهادمون إلى مذهب الحول . يقول جون هولاند الذى عرفهم عن كلف فى هذا الصدد أنهم آمنوا أن الله موجود فى ورقة الشجر مثلها هو موجود فى السلاكة . ويضيف أنه سمع أحد الهادمين يقول: إن الله موجود فى لفظة وليس خارجها . ومن ثم لا ينبغي على الإنسان أن يصلى لله بل أن يصلى إلى الله الله ذاته . وأيضًا سمع جون هولاند شخصًا آخر من الهادمين يقول: إنه إذا كان الله موجودًا فهو موجود فيه . وكذلك أكد جاكوب بولنوملى أن الهادمين يؤمنون بحول الله فى الفطنة وأن أحدهم قال أسلمه: « إنه يرى الله فى كل زهرة وفى الإنسان والحيوان والسمك والدواجن وفى كل نبات أخضر . بل إن بعضهم ذهب إلى حد الاعتقاد أن الله موجود فى البصاة . وذهب ثلة منهم مثل إدموند هارد إلى القول: «إنه طالما أن الله موجود فى كل شئ فمعنى ذلك أن لفظة وللش يتحملان فيه . وعلى أية حال لم يكن هذا مفهوم غالبية الهادمين الذين نفرنا الشر عن الله ونسبوا إليه كل ما هو مفيد وممتع وقالوا إن الله لا يمكن أن يكون موجودًا فى الأشياء الضيقة مثل المربوب والأمراض والشرية والحلم والكذبات . وهذا رأى يتخوى على التناقض لأن الهادمين يمتقنون بحلول الله فى كل شئ . ولجدير بالذكر أن الهادم البارز لورانس كلاركسون رفض الإيمان بموسى والأنبياء والمسيح والرب كما رفض الإيمان بالبعث والشر . ويقول الهادم ريتشارد كويبن إنه إذا كان الله التكام موجودًا فى كل إنسان فمعنى ذلك أن كل إنسان كامل الأمر الذى يعنى أنه لا يمكن أن يرتكب أية معصية ويرى للهام إيهو كويب إن الله يوجد فى أكثر الأشياء وساعة مثلها

لهم أحلامهم الدينية الطوبوية فانتقلوا منه ولاربا عليه سربين فى عامى ١٦٥٧ و١٦٦١ ، ولكن السلطات تكلفت من قمع ثورتهم وقامت بقتل رهوس زعمالهم . وبعد ذلك اختفت جماعة المؤمنين بالمسكية الخامسة من الوجود . تعود إلى جماعة الهادمين فلذلك أنها جماعة دينية ثورية رفضت الخضوع لأية سلطة أخرى غير حسيهم ومفاسرهم . كما أنهم انتهجوا نهجا لا عقلانيا وسعوا إلى تحويل انحلالهم وفجورهم وجنونهم وسلوكهم المناهض للمجتمع إلى مذهب دينى . ورضم أنهم تناولوا الطريق فمن المؤكد أنهم كانوا يطمحون بإقامة مجتمع طوبوى يخفى منه الفقر والشقاء الإنسانى . هذا على الرغم من أنهم درجوا على تدخين التبغ أثناء الوضو والأكل بهم شديد وممارسة الجنس بشراهة أشد ومعاذرة الضمير بدون ضوابط والإفراط فى اللذائيات والشكاشم واللمعات . وعندما تلقى الهادمون الضربة العسكرية القاصمة على يدى كرومويل فقدوا طاقتهم الثورية . ومن ثم اتجهوا إلى الصوفية وحذروا حذر جماعة عائلة الصمبة التى امتدت بأن الله الحال فى الكون هو القوة المحركة له .

اتسم الهادمون دون غيرهم من الطوائف الراديكالية التى ظهرت آنذاك (أمثال أتباع المسكية الخامسة وعائلة الصبة والذين يجنون عالبيها وأطبيها والبخارين والبهمديون والكرينكز وغيرهم) بالنزوع إلى التهلكة والتجرب . فى حين انتهجت الطوائف الأخرى المشار إليها المواقف الأخلاقية التقليدية السائدة . وإلى جانب التهلكة اتسمت آراء الهادمين بالتجديف الذى يصدم المشاعر ويؤذيها . ولكن تجديفهم يهض على الحس والمناطفة يمكن تجديف الصوصيان الذى كان يهض على العقل . ولم يضر الهادمون بأذى خجل من الإنكبان بالأفعال المناقافية

والسرقة. وإذ رأى عدده أن كل الجرائم والميقات حلال باستثناء القتل والتردد على الكنائس.

ونخب كلاركسون إلى أنه إذا أراد لمره أن يلتحق بالله فلا بد له من التحرر الكامل من الشغل والصار والإحساس بالخطيئة فيوضاج كل نماء العالم وكأنه يواقع امرأة واحدة. وحتى يلتحق الإنسان بالله ويتمين عليه أن يترك حتى الثمالة ثم تعقد يده إلى أقرب امرأة ويجلسها على ركبتيه ثم يأتمها حتى يتكاثر العالم. ومن الواضح أن الهادمين أحاطوا للنس بالجلال والقديس فقد دعوا إلى ممارسته بالمحبات أمام الملأ في الليبوت والحسك وللشوارع. ورغم هذه الدعوة إلى اللجج والدعارة فقد اعتدى الهادمين إلى الذور المدمر الذي يلعبه الإساس بالذنب في نفوس المسيحيين وإلى أن الدين المنظم يؤدي إلى الكبت الجنسي والعقد النفسية وإلى تكبيل تلقائية الإنسان. ومعنى ذلك أن الهادمين توصلوا في وقت باكر إلى ما توصل إليه سيجموند فرويد بعدة قرون. لقد رأى الهادمن أن للنفس المسيحية معقدة ومتعقدة على نفسها بسبب رزوعها تحت وطأة الذنب فأرادوا لها التخلص من عقدها كي تعيش في ولاء وسلام مع ذاتها.

لقد كانت المحانات والخمارات المكان المفضل لدى الهادمين الأمر الذي جعل ناقداً يصفهم بأنهم أطرف الشياطين. وكانوا لا يكتفون عن الزانية ككثيراً ما كانت عقائهم ترتفع بالغناه بأبداً لغة وأفضها على غرار نفحات الترتيل في الكنائس وهم يصقرون ويصفرون ويحمارون وترقصون. ويقول مخبر في البرويس أنه شاهد بعض الهادمين يأكلون قطعة من اللحم البقري في إحدى المحانات فأخذوا واحد منهم في يده ثم قبسها إلى قلميتم قدم إحداهما إلى زميل له وهو يقول: «هذا جسد المسيح خذه وكل». ثم

تناول الثالثم قداماً من الخمر ويقذف به في ركن النجاسة وهو يقول: «وهذا دم المسيح». وفي أثناء تناولهم الفداء انتقل بهم الحديث إلى موضوع لله. فإذا بأحدهم يقول: «إنه يستطيع للذهاب إلى المبني الخارجي الملحق بالمائة وأن يصنع إلهاً كل صباح باستجابته لرغبة الجسد». وتدل كتابات الذكور من الهادمين أن الهاديمات شاركن للرجال مذلات الجسد من رضا وطيب خاطر. ويقول كلاركسون: «أن أول موعظة مادمة سمعها في حياته ألقها امرأة من أتباع هذا المذهب تجس ماري لوك». ويرد في نبذة بعنوان «موعظة الهادمين الأخير» أن سيدة يشار إلى اسمها بحرفي آي. بي كانت في مجتمع مختلط من الرجال والنساء وأنها توجهت إلى واحد من الرجال الموجودين وعرضت عليه أن تفك زواجر لباسه. فلما سأله عن السبب أجابه هائلة بقولها: «عني ترتكب الزانية». فاستجاب لها للرجل وزنا بها على مرأى ومسمع من جميع الحاضرين. ويؤكد لنا جون هولاند أن الهاديمات كن يشجن الهادمين على ممارسة الانحلال الجنسي. غير أن هذه الإباحية الجنسية لم تكن في صالح النساء بسبب عدم وجود وسائل منع الحمل آنذاك، الأمر الذي أدى إلى تكاثرهن بقبود العمل والولادة في حين ظل للرجل يتمتع بكامل حريته وانطلاقه. وقد قام واحد من زعماء طائفة الصغارين وهو جويرارد ويستانتلي بتحذير النساء من مغبة هذا الانحلال الذي ينتهي بأن يترك الرجل المرأة دون أدنى نوبة عليه بعد أن يكون قد قضى منها ما ريه. وتدل شهادة جون تيلور التي ألقى بها ككسبة عام ١٩٥١ أن طريقتة الهادمين ثققت بين عدد كبير من الناس. ويؤيد سامويل شهادته هذه الشهادة، ويغ تكفي مذهب الهادمين حد جعل فاضلاً اسمه دوراند هوتام يقول في عام ١٩٥٢ لجون فوكس مؤسس مذهب الكويكرز: «إن كل

قصاة إنجلترا عاجزون عن منع مذهب الهادمين من الانتشار في كل مكان في البلاد. ويذكر المؤرخون أن هذا المذهب انتشر بين فقراء لندن أكثر من انتشاره في أية بقعة أخرى من إنجلترا وأن انتشاره كان بين العمال غير المهرة والحرفيين والعاطلين عن العمل والمتشردين والمجندين السابقين وحذالة المجتمع بوجه عام. فلا غرو إذا وجدنا أحد زعماء الهادمين - وهو كويك - يعتبر نفسه أحاً للصوم والشحاذين والمهارات. وعلى وجه العموم قام الهادمين في السر بتشكيل مجتمعات سفيرة العدد حتى يتجنبوا أن يلفتوا أنظار العالم الخارجي إليهم.

ويبدو أنه لم يكن من المهول على الأعضاء الجدد الانضمام إلى هذه التنظيمات السرية بدليل أن أحد قائدهم وهو كلاركسون لم يتمكن من التخلص في أصماقهم إلا عن طريق أكثر من وسيل وأكثروا من توصية. ويقدر النارسون عدد الهادمين في لندن بالآلاف. ومع ذلك فإنهم لم يشكروا قوة اجتماعية ذات خطر سياسي حقيقي رغم أنهم كانوا يحرصون زمامهم وأتباعهم على حل مشكلة الفقر عن طريق السطو والسرقة واستنادة المال من القادرين دون سداد.

اتسم الهادمنون بشدة بتعصبهم لأفكارهم الأمر الذي حدا بمعاصريهم أن يتحذروا عنهم باعتبارهم طائفة دينية رغم كل ما أظهره من تهتك وفجور فقد وصفهم معاصريهم بأسماء دين غير ديني، كما أن كثيراً من الكتب التي تسجل معتقداتهم تحمل عناوين دينية مثل «إنجيل الهادمين»، وعقيدة الهادمين». ونخب البعض إلى أن الهادمين ليسوا سوى امتداد للهرطقات القنوصية التي أفرزها المسيحيون الفخارج في وقت باكر. وعلى الرغم من أن الكويكرز والبرسبيترين كانوا يحملون المقت الشديد للهادمين

ويشتملون من سفالتهم واتحاطهم فقد أحنأ كثير من الناس عندما ظنوا أن طائفة الكويكرز فى أوائل ظهورها جزء من طائفة الهادمين، وقد التقى جون فوكس - مؤسس طائفة الكويكرز - بنظر من الهادمين فى سجن كوفلترى فى نهاية عام ١٦٤٩. ويقول فوكس: "إنه شعر بإعصار من الظلمة يحتاجه عندما قابلهم فى السجن، وعندما ادعوا أن الله سألهم إذا كانت السماء سوف تمطر فى اليوم اللذى ولكهم عجزوا رغم ادعائهم الأنوية عن التنبؤ بالجرم فى القدر".

ورغم وجود قسما أساسية مشتركة بين أتباع الممارين أمثال جيهارد ونيسانتلى وأتباع مذهب الهادمين فإن ونيسانتلى ساءه كثيرا أن يستعير الناس وأحد من الهادمين. ولهذا نراه يهاجمهم حتى يبين أن هناك فروقا بينه وبينهم منها أن ونيسانتلى الذى آمن أن واجب الإنسان يقتضى منه أن يكسب قوته بحرق جيبته، عبر عن احتقاره لجماعة الهادمين واتهمهم بالكسل والفساد والتعاطل على الآخرين. فضلا عن أن ونيسانتلى تميز عنهم بحرصه على مراعاة القواعد الأخلاقية ورفضه الكامل لإباحية الهادمين وماديتهم. وعاب ونيسانتلى على الهادمين استغنائهم فى الاستمتاع بالأملاك والشراب وأطيابى الحياة وللأساء إلى حد الإفراط كما عاب عليهم التصرف على نحو ما تصرف الحيونات. وذهب ونيسانتلى إلى أن إرثاق الهادمين فى الشهوات من شأنه أن يخنس معبد الجسد وسوف يجلب فى أعقابها "أحزان العقل"، وأضاف أن الاحتلال الجسدى سوف يؤدى إلى تحطيم الروابط الأسرية وإلى انتشار المفازعات المالمية وتكوين النساء بأعباء العمل والولادة. ورغم مسخه على أفكار الهادمين فإنه لم يدع إلى قمعها. وقد ظهر تسامح ونيسانتلى معها حين قال: "من كان مكملا بخليقة فيلوم الهادمين بأل حجر".

وفى يناير ١٦٥٠ أعيد نشر كتاب أيبيرز كويك، الرعد الطائر المذهب، بجزئيه رغم أن مؤلفه كان جيبسا فى سجن كوفلترى بسبب دهرته إلى مذهب الهادمين، ورغم أنه كان سجيناً فى كوفلترى فإن إدارة السجن كانت تجهل أن سجلها هو مؤلف الكتاب لشمار إليه. كما أن مجلس العموم كان يجهل أن كويك نزل من كوفلترى بدليل أنه أصدر أمراً بالبحث عنه بسبب إعادة نشر كتابه. وأمر مجلس العموم بضبط الكتاب وإحراق كل نسخة المضبوطة فى أى مكان فى جميع أنحاء البلاد وأن يقوم عثماني بإحراق هذه النسخ أمام الملأ. ويبدو أن السبب فى عدم اكتشاف إدارة السجن ومجلس العموم لهويته يرجع إلى أن كويك اتصل اسم شخص آخر حتى لا يتعرف عليه أحد. وقد أطلق سراح كل من الهادمين كويك وجوزيف مسالمون فى منتصف عام ١٦٥٠. ويبدو أن الهادمين لم يكونوا على استعداد للشهادة والتضحية بحياتهم فى سبيل الاستملاك وبأندهم. بل إنهم تذبذبوا وتخافوا عنها بسهولة عندما أخذت السلطات تضدد لتذكير عليهم. وساعدهم على التخلي بسهولة عن معتقداتهم فى الأوقات المصيبة عدم إيمانهم بالعالم الآخر وشدّة حرصهم على الاستمتاع إلى أقصى حد ممكن بأطياب الحياة الدنيا. ويشهد على ذلك القاضي هوتم الذى أخبر فوكس عام ١٦٥٢ أن الهادمين بادروا بالانصياع لأوامر قضائهم دون أن يثيروا أية مناعب مؤثرين الاحتفاظ بأرثاقهم لأنفسهم. ويبدو أيضاً أن الهادمين استخدموا فى للتصوير عن أنفسهم أسلوباً غريباً يميز بالتموض والمجاز والتناقض حتى يتمكروا من إخفاء حقيقة مقصدهم. وفى ١٦٥٠ أصدر الهاد كلاكسون بيانه الناصر بعنوان "الطور والظلام وإسنه قال فيه: "التشيطان هو الله والجحيم هو النعيم والخليقة

هى القداسة واللذة هى الخلاص، فزاد هذا من غضب مجلس العموم على الهادمين فكلف فى العام نفسه لجنة تقصى لتتبع نشاط طائفة الهادمين ويحسم كما أن المجلس أمر هذه اللجنة بإعداد مشروع قانون يهدف قمع مثل هذه التجديفات وتوقيع عقوبة الإعدام على مرتكبيها.

وبالإضافة إلى قانون التجديف لعام ١٦٤٨ شرع المجتمع الإنجليزى بحاجته إلى من تشريع جديد يمكنه التصدي لتجديف الهادمين. فقتانون ١٦٤٨ استهدف المجدفين الصوريين، فضلا عن أنه قانون واسع وفضفاض صممه البرسبتيريون ويمكن تطبيقه على قطاعات كبيرة من الجيش والبرلمان الذى أصبح تحت سيطرة كحلة المستقلين. ولم تدر ببلد وأضفى قانون ١٦٤٨ أنه سوف يهين مرابعه البشر المجدد المتمثل فى مذهب الهادمين لأن انصوم القانون القديم لا تتطابق على هذا المذهب. غور أن القانون القديم تضمن لفرة واحدة تنص على معاقبة من يتكروا الوسايا الشر ويمكن تطبيقها على تعاديف الهادمين. ولكن هذه الفقرة لم تكن محكمة بالقدر الكافى وإذا إنها أعطت المجدف فرصة للهروب من المصعاب بأن خبرت المنكر للوسايا الشر بين التراجيح أو اللبس. والجدير بالذكر أن أحد العوامل المهمة التى دفعت كحلة المستقلين فى البرلمان الإنجليزى إلى إيقاف العمل بقانون ١٦٤٨ أن إسكتلندا كعاصمة آنذاك للمذهب البرسبتيرى كانت فى حالة حرب ضد إنجلترا وتسعى ما وسعها لى إلى الإطاحة بأوليفر كرومويل وإعادة الملكية إلى الحكم. وإتهم رجال الدين الإسكتلنديون إنجلترا بالتصاميم مع التيارات المهرطقة والمجدفة والامتناع عن اتخاذ الإجراءات المشددة ضدهم، الأمر الذى أخرج كرومويل وأمناره فى البرلمان

الذي كان السبب المباشر في إصدار قانون التجديف الجديد لعام ١٦٥٠ ومضابط جيش يدعى ولهم رتبتهوا الذي تحول من طائفة «الذين يجطون عاليها واطليها» إلى مذهب الهادمين. أما زعيم الهادمين كويك فقد كان آنذاك رهن للسبون ينتظر مشواره أمام المحكمة. واستدعت اللجنة المعنية التي شكلها البرلمان لتقصي نشاط الهادمين كلاكسون للتحقيق معه. ولكنه رفض الإجابة عن أي سؤال يمكنه أن يكون سبباً في توريطه أو الاشتباه في أمره. غير أن اللجنة المذكورة ادعت بالباطل أن كلاكسون اعترف بذنبه ورفضت تقريراً بذلك للبرلمان فسارع البرلمان بإدلائه وأمر بإحراق كتابه وسجله لمدة شهر ثم نفيه بعد هذا على أن ينفذ فيه حكم الإعدام إذا صاد إلى البلاد. ولكن بطنان إجماعاً محاكمته كانت السبب في عدم تنفيذ عقوبة نفيه من البلاد. ولهذا تقرر إطلاق سراحه بعد أن أمضى أكثر من أربعة أشهر في السجن. واكتفى البرلمان بمعاذرة المتهم اللاتي ولهم رتبتهوا بتجديده من رتبته العسكرية وطرده من الجيش.

وعندما جاء الدور لتحقيق اللجنة مع كويك ادعى أمامها الجنون وأخذ يكلم نفسه ويلقي بالفاكهة واللوز والجوز والبندي في أرجاء الغرفة حتى يتحاشى توقيع العقوبة بموجب قانون ١٦٥٠ الذي استثنى الهادمين من العقاب. ولكن هذه المحاولة لم تنجح على أعضاء اللجنة الذين أودعوه سجون «فوجيت». ووجد البرلمان أن الالتزام بحذافير القانون لن يجديه قبلاً ولهذا أقر أن يودعه للسجون دون محاكمة أو حتى دون قرار برلماني بإدلائه كما أصدر أمرًا بحرق كتابه «الرعد الطائر الملتهب». وفي سجن «فوجيت» استقبل كويك زواره في صلب وعصيج ونجح في إقناع بعض زملائه المشايين بمذهب الهادمين. ولكنه سرعان

ما عائلته المحبة وأتباعه هندريك نيكولاس والتوكيزر والزمدين بالإمبراطورية الفلمانية مجددين فهو لم يستهدف غير الهادمين كما أسلفنا. ويصن لقانون الجديد على تحريم طائفة من الآراء من بينها اعتقاد الإنسان أنه الله أو مساو لله أو أنه يتصف بصفات لله أو اعتقاده بحلول الله فيه وعدم وجوده في أي مكان خارج عن الإنسان، أو القول إن اقترب الذنوب ليس عملاً مذنباً بل للأخلاق أو أن السماء هي الجحيم أو أن الخلاص هو للجنة أو إنكار وجود مثل هذه الأشياء. ويطلق القانون الجديد أيضاً على من يذهب إلى أن الإثم والسرقة والفض والخنوع ومعاذرة الفمور والدعارة والزنا والرباط والعلاقات الجنسية بين ذرى الأرحام ليست خطيئة أو فاحشة. كما أن القانون الجديد يطبق على كل من يزعم أن ارتكاب هذه الأوزار من شأنه تقريب الإنسان من الله والبرغم به إلى مرتبة الكمال، وأيضاً على كل من يدعى إلى اقترب جميع هذه المبرقات دون ندم أو يقول إن الخطيئة وهم لا وجود له أو إن الله يوفق على ارتكابها. ولتقريب أنه في الوقت نفسه تقريباً الذي صدر فيه هذا القانون الجديد صدر قانون آخر يبيع الحرية الدينية. فلم يمض شهر واحد على صدور قانون التجديف الجديد حتى أصدر مجلس العموم في سبتمبر ١٦٥١ قانوناً يبرف بقانون التصامح الديني يكفل حرية العبادة لكل الطوائف والمال باستخدام أتباع المذهب الصومباني الذين استندهم قانون ١٦٤٨ والهادمين الذين استندهم الشرع الإنجليزي قانون التجديف الجديد لعام ١٦٥٠ من أجلهم.

وفي اليوم نفسه الذي أصدر فيه البرلمان قانون التصامح الديني أمر بالقرض على الذين من أتباع مذهب الهادمين مها لورانسن كلاكسون مؤلف كتاب «العين الواحدة»

ويعلم يغالون في إظهار غرقتهم على الدين ويدافعون في الظهور بظهر الحديرس على حمايته والذود عنه. فلا غرو إذا رأينا كرومويل لا يمتث شيكاً مثل مقته للتجديف. ومن ثم فإنه إن يألو جهداً لاستصصال شأنه من المجمع الإنجليزي ولغت النظر إلى خطره والدعوة إلى ضرورة معاقبته. ورغم تصريحات كرومويل المتشددة فإن البرلمان الإنجليزي الذي ساندته صوتت ضد مشروع قانون لإعدام أتباع مذهب الهادمين واكتفى للبرلمان بمعاذرة الهادمين لمدة ستة أشهر. كما أن البرلمان رفض اقتراحاً بمعاذرة التجديف الصومباني بخرم لسان المجدف للصومباني، بقضته من المحدث المسمى. واكتفى للبرلمان بتوقيع عقوبة الإعدام على الذين يتحذرون قراره بفلهم خارج للبلاد فومبرون إليها دون المصغر على إذن منه بذلك.

في ظل هذه الظروف أصدر البرلمان في ٩ أغسطس عام ١٦٥٠ قانوناً ضد مختلف الآراء الإحادية والمجدفة والمعنونة التي تلطخ شرف الله. وكان هذا القانون يرسي في الأساس إلى القضاء على تجديفات الهادمين دون سواهم. فهو لم يلمس على معاذرة الممارجين على لفطر المسيحي للسائد أو الأصل من أمثال أتباع عائلة المحبة أو أتباع هندريك نيكولاس أو طائفة التوكيزر التي سوف تتأزرها فيما بعد أو الصومدين بمعينه المسيح ملكاً منوجاً ليحكم الإمبراطورية الفلمانية. ولكنه نص على عقاب من يتكروين الذين المسيحي من أسامه أو ما يتلون بتحصيل الدين إلى مجموعة من الآراء للنداعة والفاجرة. ويجدد بالذكر أن الشاعر المعروف جون ميلتون أظهر مؤازرته لقانون ١٦٥٠ باعتبار أن التجديف ليس مسألة حرية متحدون بل انتهاك صارخ للدين. ومعنى هذا أن القانون الجديد لم يعتبر

حراسها على مدى عدة أسابيع جلدوا على نحو متقطع. رغم أن فرانكلين تكرر لمبادلته فقد ألقت به السلطات فى السجن نفسه الذى وضعت فيه عشيقته المهروسة ماري جاديرى. كما أن السلطات تمسكت باتباعه. رغم هذا فإن بعض الهادمين ظلوا ساديين فى شبيهم دون أن يمسحوا بأوامر الحبس الصادرة ضد عدد منهم مثل مسالمون وكلاركسون وفرانكلين. ولعل الكتاب الذى نشره جورج فورستر بطران «صوت البرق الأخير» أبلغ دليل على عدم تكرار البعض بالسجن. ويرجع أهمية هذا الكتاب إلى إبراز الجانب اللورى الاجتماعى فى دعوة الهادمين. يقول فورستر فى كتابه إن الله هو أعظم الهادمين وأعظم من يجعل عاليها وأطواها. فهو سيقيم يسوع ملكاً على المدينة للفاصلة التى سوف يسودها النظام الشيوعى والعدل الاجتماعى بعد أن يطحن بالأغنياء ورجال الكاثوليك والبرلمان وكل الطبقة والظالمين. وإلى جانب هذا ألف أحمد الهادمين واسمه جاكوب بوليمولى كتاباً بعنوان «المواقف المضنية والمظلمة فى الله» يناهض الثاوار ويؤمن بحلول الله فى الكون. والجدير بالذكر أن جاكوب بوليمولى كان جندياً فى مدينة لستر قام الجيش بطرده بسبب ما تضمنه كتابه من تهديد فضلا عن أنه عاقبه بقسوة بأن خرم لصاله بسبع حديد حصى.

والجدير بالذكر أن الجيش كان يتسوق على المؤمنين بمذهب الهادمين دون رسمه أو هواة. حتى كرمويل نفسه رغم عزله عن الاضطهاد الدينى لم يتسامح مع أحد ضباط الجيش وأمر بطرده منه لأنه قال: إنه لا وجود للخطيئة فى حياة المسيح. وكانت إدارة الجيش تمنع الجودى للمؤمنين بمذهب الهادمين بتحقيقهم من الإبهام. وفى نهاية عام ١٦٥٠ قامت السلطات بشق جندى

ورعاً من أتباع الملائكة للبروتستانتية المهروقة باسم المجمعين (الكونجر يجيشدا لست). وشامت الأتقل أن يتلبه مرض عقلى. وما إن شفى منه حتى دخل فى روعه أنه لله والمسيح وأعلن ذلك للتحديق للناس. وفى عام ١٦٤٩ انضم فرانكلين إلى مذهب الهادمين فهدر زوجته لوفرق حتى أنثيه فى الانحلال الجسمى. وكسنت إحدى محظياته امرأة متديبة غريبة الأطوار اسمها ماري جاديرى تراهى لها أن المسيح ولد من جدد وتجسد فى شخص ضيقها فرانكلين. وقامت المرأة بإذاعة هذه البشارة بين الناس. وأراد أحد القساوسة أن يجدها فى صربها ضالها إذا كانت علاقتها بفرانكلين حلالاً أم حراماً؟ فزيت عليه قائله: إن آدم وجواء عاذا معاً عريائين فى برامة تامة دون أن يشعرا بالخجل من علاقتهما حتى عرفت الخطيئة طريقها إلى العالم. غير أن المسيح بمجيئه خلص البشر من هذه الخطيئة. ومن ثم فهى بلا خطيئة. بل إنها أطلقت على نفسها عروى المسيح زاعمة أنها على قدم المساواة مع الله. وفى أواخر عام ١٦٤٩ غادر فرانكلين وجاديرى لندن وتوجهوا إلى ريف سارنهامبدون حيث استطاعا اجتذاب بعض التلاميذ والفريدين الذين آمنوا بأن فرانكلين هو المسيح ابن الله. وفى ١٦٥٠ ألقت السلطات القبض على جاديرى وعشيقتها فرانكلين لئلا آمن حرفياً بأنه المسيح. والفريدين أن مريديه وأتباعه استمكروا بمتلااته أكثر من استمساكه بها. وقد بلغ إيمانهم به حدًا جعلهم يحترقون تاريخ ميلادهم هو اليوم الذى آمنوا فيه بمشايهم. وظل أتباعه لا يتجزون عن إيمانهم به حتى تولى هو عن معتقداته وتكرر لها حتى يجذب السجن. غير أن عشيقته ماري جاديرى لم تتخل قط عن إيمانها به. فزجت بها السلطات فى سجن «برايدويل» حيث قام

ما صناع ذرعاً بغفود السجن فأعلن تراجمه عن أفكاره وكذب إلى السلطات بجمع على حبسه ويكرر تهمة التحديق الملقة ضده ويشكر مما لحقه من تشويه لسمعه. غير أن الحكومة لم تمأ باحتجائه.

وبعد أن ظل كويب أربعة عشر شهراً فى السجن نشر كتاباً بعنوان «الرجوع إلى الحق» للتمس فيه من البرلمان العفو والسماح مطلقاً عن تخليه عن أفكاره المجدفة. ورغم هذا التراجع فقد ظل محتفظاً بادرته الاجتماعية فقد آمن بأن الخطيئة الحقيقية تكمن فى النفاق وإحراق النظم بالقراء والمساكين. وأكد كويب أن الدين الحقيقي يكمن فى العلف على المساكين وإطعام الجوعى وكساء للعرايا وتحرير الناس من الأغلال التى يرسفون فيها. وأيضاً طمأن كويب السلطات المسؤولة أنه فى صف الفضيلة والأخلاق الحميدة. ولهذا قبلت هذه السلطات الإفراج عنه مقابل إلقائه موعظة فى بيرفرد يعلن فيها رجوعه عن الباطل وهدايته إلى الحق. ولم يتنق أحد للقساوسة الذين استمروا إلى موعظته بصنقه وإخلاصه فكتب يقول: إن كويب استخدم فيها ألفاظاً مسؤولة ولكنها تخفى السم الزعاف فى طياتها. وأملنا لنذكر أن بيرفرد فى المدينة التى أخدم فيها كرمويل المتصد الذى شنته ضده جماعة «الذين يعلون عاليها وأطواها».

ذهب الهادمين كما أسلفنا إلى الإيمان بحلول الله فى الإنسان الأمر الذى دعا بعضهم إلى الاعتقاد العرفى بأنه مادام الأمر كذلك فإن الإنسان هو الله. وكان من بين الهادمين الذين آمنوا بصحة هذه العقولة إيماناً حرفياً صانع حبال فى لندن اسمه وليام فرانكلين تصادف أن ظهر تحديده فيصل صدور قانون التحديق الجديد لعام ١٦٥٠ اضطر للشرح إلى إضافة فترة إلى القانون تحرف بفقره فرانكلين. لم يبدأ فرانكلين حياته مجدداً بل كان رجلاً نقياً

شارلمان والوارث لمرش فرنسا، وفي نهاية عام ١٦٥٤ قام بحرق الكتاب المقدس علناً وهاجم البرلمان ملوحاً بسيفه الطويل الذي طهره الصدا أثناء مناقشته مسبقاً جون بيدل وأخذ يضرب بسيفه القريبين من الداخل. ولكن الحراس استطاعوا السيطرة عليه وتقديمه إلى محكمة البرلمان، فبعد تصرفاته بأن الناس كانوا يتأهبون لرحمته بالمحاربة بسبب قيامه بإحراق الكتاب المقدس، وعندما سئل عما حدا به إلى إحراقه أجاب بأن الكتاب المقدس خدعه وأنه لا يعدو أن يكون حروباً وعبادة أَسْماء وأُكد أنه ليس «الحياة» أو كلمة الله، وقرر مجلس المصمم إتياعه سجن جيت هاوز بسبب إشهاره السيف وحرقه الكتاب المقدس وإتكاره أن الكتاب المقدس حكمة الله، وبعد مضي بضعة أشهر في السجن خرج توماس قاتلي ليجسد رسالته التي تخلف في عردة اليهود إلى أوزليم ولأن إنجلترا لم يكن بها يهود يتبعونه سافر الرجل بحرًا إلى أمستردام بهولندا لكنه غرق في الطريق إليها.

وكان لقناني صدوق وضابط جيش يدعى روبرت لودويغ سار على درب الهاميين فأنكر خلود الروح والوجود المادي للجنة والنار كما رفض الإيمان بالبعث بطريقة حرفية، وبسبب تدينه حكمته محكمة الأولدنبالي بلندن عام ١٦٥٢ بمقتضى قانون التجديف الجديد الصادر عام ١٦٥٠ وحُكمت عليه هذه المحكمة بالسجن مدة ستة أشهر، كما أن إحدى محاكم التجديفات حكمت على مهندس آخر اسمه ريتشارد فولكنر بالسجن لمدة ستة أشهر لأنه شرب نخب الشيطان تحية له وقال: «إن المسيح مخلصنا ابن زنا».

وفي عام ١٦٥٢ اتهم البرلمان الإنجليزي رجلاً يدعى ويليام إيزري بالإيمان بمذهب الهاميين. وزعم تعاطف إيزري مع بعض

من تديريهم. ومن القسرية بكان أن تدرى زميلاً لروبينز اسمه لودويغ ماجنتون يشهد بأنه رأى بعينى رأسه روبينز يحكى الأموات. فلاغرو إذا رأينا إتياعه ومجنونه بتشجيع منه. وزعم روبينز التفقيه في الكتاب المقدس أن روح آدم تقصصه مطاً أنه رسم خطة للخروج من إنجلترا بجماعة تعادلها مائة وأربعة وأربعون ألف شخص وعن عزمه على التوجه بهم إلى جبل الزيتون في أرض النعماد قتلًا: إن مساعده. يشوع جارملت سوف يثق ماء البحر الأحمر مطاً قبل موسى بمساعده وأن السماء سوف تسطر مكا مثلما فعلت من قبل. وفي مايو ١٦٥١ ألقت السلطات القبض على روبينز بزوجته وأُعد عشر نايماً له وزجت بهم جميعاً في السجن حيث أُمضى عاماً سطر بعده خطاب تراجع واستغفار بحث به إلى كرومويل الذي سامحه وأُخرج عنه.

وهناك مهندس آخر من أتباع روبينز يدعى توماس تاني زجت به السلطات في سجن تورجيت بسبب تهاديفه. كان توماس تاني سائفاً للمشغولات الذهبية قبل أن يتحول إلى مذهب الهاميين. ولكنه أقر أن يهجر عمله كي يبشر للناس أن الله كلمه شخصياً وأفهمه أنه يهتدي ويؤمن إليه أن يجمع اليهود ويودع بهم إلى أرض النعماد ويعيد بناء الهيكل الذي تهدم. وأدعى تاني أن الله أمره بتغيير اسمه إلى ثورج جون. ويخبرنا ماجنتون أن هذا الرجل قام بختان نفسه. فُصل عن إبعائه عدة ادعاءات أخرى مدعى أنه الإبرل ألف إسكن التوريت المنتظر لمرش إنجلترا. وكان يجب للشوارع ويشر بأعلى صوته بوصفه المجر الأعظم لليهود ويهيكل الله الحال فيه. ولكن القدرة التي قضاهما في السجن كانت كثيرة بإخراجه لمدة ستوات عاد بعدما عام ١٦٥٤ إلى سابق درجته قادسي أنه ملول الإمبراطور.

اسمه دانييلو سميت من رقيقته لإتكاره التوجه المسوح على نحواً قبل أرويس. وأيضاً أجاز الهوليس بسفحة منقطعة على الهاميين من المذنبين وألقى القبض على المشتريات منهم وصدرت أحكام بالحبس والجلد على الذين ثبتت إبانتهن. ويقول المؤرخون إن عدداً كبيراً من أتباع مذهب الهاميين كان مصاباً ببلهة عقلية. وفي كثير من الأحيان وقعت السلطة للعقاب عليهم بسبب خيالاتهم وصلفهم إلى جانب بشاعة معتقداتهم.

وبدأ ألقت السلطات القبض على لمرتين فريديين مختلفتين تعمالان الاسم نفسه وهو إلهياث سوريول لتجديفهما على الثالث زعمهما القدرة على إحياء الأموات وتم القبض على أربعة من أتباعهما. ومن دلائل اللزلة التي انتشرت بين الهاميين أن أحدهم واسه ريتشارد كتج لدعى عام ١٦٥١ زوجه للعامل على وشك أن تلد له لروح القدس وأن هادسة اسمها ماري أفضل حكم عليها بالسجن لاعتباطها بأنها سوف تلد يسوع المسيح وهو الادعاء نفسه الذي سجلت من أجله في النمام نفسه امرأة أخرى تدعى جوهان روبيزل. أنصف إلى ذلك أن رجولين ادعيا في عام ١٦٥١ أيضاً أنهما المسيح المنتظر وهما توماس تاني وروبيزل زوج السيدة جوان الآتلة للذكور.

وفي مبدأ الأمر لقي القبض على توماس تولفورد باعتباره تابعاً للتديريين اللتين تعمالان الاسم نفسه وإلهياث سوريول. ولكن تولفورد سرعان ما تحول من الولاء لمبائين التديريين إلى الولاء لجون روبيزل الذي زعم - شأنه في ذلك شأن التديريين سوريول - أنه قادر على إحياء الأموات ومي رميم. بل إن لولته فالت إرتها عندما ادعى أنه أحيا قاييل ويتهايين إنهم يعقوب واللبى إرميا من الأموات وخصهم

في عصر المسلم

فقد شوهد بهدما وهو يمسك بقضبان زلزأته ويقول: انتهى الأمر ولكن مشيئة الله، ثم نبذ محتفظاته الضالة وتراجع عنها على الفور.

وهكذا لنقض للمريدين المغتولون بئاني رويينز لثبات حول الدينين للجددين ريف وماجنتون اللذين أعادا النظر في اللاهوت المسيحي فأنكروا الثلاث الأمر الذي أدى إلى لنقض عليهما في عام ١٦٥٣.

وبالمقارنة بحياة ماجنتون المعمرة كانت حياة ريف قصيرة فقد مات عام ١٦٥٨ - ولم يستطع ريف وماجنتون أن ينجبا حلا للثلاثيات اللاهوتية التي وقفا فيها. فعلى الرغم من إنكارهما للثالثية فقد أتما بأن الأب والأبن والروح القدس ليست سوى مترادفات تعبر عن شخص حقيقي هو ربنا يسوع المسيح. وعندما خلق الله العالم في البداية كان على هيئة روح. ولكنه بمجيئه إلى الأرض صار يسوع المسيح كي يموت وبفهم بموته محبة البشر. وعلى الصليب صرخ المسيح إلى أبلي الذي كان يمثله وهو جسد فان وبموت يسوع مات الله ولكنه قام من الأموات جسداً روحياً. وبعد قيامته لم يصر الإنسان أدنى اهتمام. فبعد أن جعل الله الحركة تدب في كل شيء في الكون آثاراً لا يدخل في شئون البشر حتى يوم القيامة. ومن ثم فإن الله يرى ما نشاهده في هذا العالم من شرور فهي من عمل الشيطان. والرائي عند ريف وماجنتون أن للشيطان ملاك ساقط خاطئ وضع بذرته للشهوة في حواء فتورأها أسلافها. ورومعه الله الضمير في قلب الإنسان حتى يتمكن من تقرير مصيره بنفسه. وفي اعتقادهما أنه يوجد داخل كل إنسان روح الله وروح الشيطان. يقول ريف إنه سمع صوتاً علوياً يقول له: إن السماء والجميع يوجدان بداخل كل إنسان.

وسوف يقوم الله في يوم الشرور ببعث الصالحين جسداً روحياً ونفذ ذلك تصيح

للديوريانية الجافية. وللنظر إلى حرصهما على مكارم الأخلاق - يمكن للهادمين - فقد احتجا على تقديمهما إلى المحاكمة ووصفا قصائهما بالتجديف لأنهما كانا رجلاين صالحين ومجتهدين يؤمنان بالمسيح ويخلصان أزواجهما ويستكران احتساء الخمر ولعب القمار. وظل ماجنتون الذي توفي طاعاً في السن عن تسعة وثمانين عاماً يبالغ بأنه عاش طيلة حياته من عرق جببيه يدفع كأي مواطن صالح ما عليه من ضريبة في حين أن الرمال وتلاميذ المسيح كانوا يقتلون من كثير بالإنجيل.

وفي عام ١٦٥١ ظهرت له رؤيا رأى فيها، فديوس السماء الموجد. بخلخل الإنسان على الأرض،. وظهرت لابن عمه ريف رؤيا مماثلة فاشتركا سوياً في التشهير بما رآياه. وفي العام التالي (١٦٥٢) نشر ريف نبذة تشهيرية كانت السبب في اتهامه بالتجديف. فقد جاء في هذه النبذة أن سيدنا يسوع المسيح كلم ريف من السماء قائلا: إنه لسطوة فوق كل إنسان آخر ليهبه فهم ما يرى إلى يمينه في إنجيله من مقاصد وأنه اختاره ليكون خاتم المرسلين للقيام بعمل عظيم من أجل هذا العالم لكثير الذين كما أنه اختار ابن عمه لودويك ماجنتون كي يسوع لسان حاله والمحدث باسمه. فضلاً عن أن يسوع أعطاه القدرة على منح البركات وصب اللغات الباقية إلى أود الدهر.

ويضيف ريف وماجنتون أن يسوع المسيح في إحدى رسائله اللاحقة طلب منهما أن يصيبا للجنة على كل من ثوريجون تاني وجون رويينز. لنبادرا برسم رويينز بأنه عدو للمسيح ولعنا لعنة أبدية كي يتطلى بدار الجحيم المرقدة. وكان رويينز آنذاك في سجن برايد ويل وشاع بين الناس أن سر للجنة الياغ التي صيها ريف وماجنتون عليه ظهرت آثارها في الحال.

آراء الهادمين فإنه - كما ينضح من استجواب اللجنة البرلمانية له عام ١٦٥٢ - لزور عن كثير من معتقداتهم، وقد أنكر إيرى مطها فعل يهود من قبل - أوهية المسيح. فلا غرو إذا وجدنا أن تشبهول البرسميتوري يدهمه بأنه واحد من السجفين الصوصان. ولذا لا ريب فيه أن أفكاره الاجتماعية لم تقل في ثورتها ورايكانيتها عن أفكاره في اللاهوت المسيحي. وعلى أية حال أدى لنقضناض المحكمة على جماعة الهادمين إلى تصالول صدهم وانحمار نفوذهم والتمزاجهم للصمت والتجاهل إلى ممارسة نشاطهم في السر مثل هنري ووكر الذي أعلن أنه يفسد أن يصلح حياته على أن يكون بصحة المسيح في الجنة.

وقد تم تطبيق قانون التجديف لعام ١٦٥٠ على ابني عم يدهصان جون ريف ولودويك ماجنتون اللذين تصالفا مع بعض أفكار الهادمين وألهمها باتباع مذهبهم رغم شدة نفورهم من كثير من مبادئهم. ولكن هذا النفور لم يدمهما من إقامة علاقات طيبة مع اثنين من الهادمين البارزين هما جون رويينز وتوماس تاني. ووجدنا توماس بانجستون عن لودويك ماجنتون فيقول عنه: إنه ترضى مجلدن ينقل من مأخوذين مأخوذين حانة إلى أخرى بحسب الخمر ويستلزل الخلاب الأبدى على كل من لا يصدق تعاليمه التي تقول إن طول الله (أو الكائن الأسمى كما يصميه) لايزيد على ستة أقدام وإن الشمس لا تبعث أكثر من أربعة أميال عن الأرض. ورغم هذه الترهات الواضحة فقد استطاع ماجنتون أن يجتذب إليه نفراً من التابعين والشريدين.

وعلى خلاف الهادمين نرى أن ريف وماجنتون لا ينافحان عن الخطيئة فأنروا عندنا أن حواء هي الشيطان المتجسد، الأمر الذي يؤكد تزمعتهما الأخلاقي ويزعتهما

الإنجليزى فى التمتع بحريات الدينية كافة. وبعد خروجه من السجن بأربعة أعوام مات ريف فأكمل ماجلنتون السيرة التى ظل يفرعها حتى وفاته فى عام ١٦٩٨.

وبالتالى إلى أن ماجلنتون لم يتراجع أو يراجع فقد وجهت إليه السلطات مرة أخرى تهمة التجديف ثلاث مرات. ولكن الأحكام الخفيفة التى صدرت منه لم توهن من عزيمته. ولغريب أن الحكومة لتدس عليها الأمر فحكمت ريف وماغلنتون على أنهما من أتباع مذهب الهاميين فى حين أنهما كما أسلفنا هاجما بشدة كثيرًا من مبادئ هذا المذهب الذى ظل موجودًا حتى الخمسينيات من القرن السابع عشر.

ثم ما لبث أن خلفني شيكا فشيكا حتى زعماء الهاميين تخافوا من مذهبهم فى أخريات حياتهم فطلى سبيل السكاف غير كويك اسمه وأصبح طوبىو ونفى عن موته فى كنيسة لتدينه. وهاجر الهامى سامسون من البلاد. كما أن بونومولى (الذى وصفه جورج شوكنس) بأنه واحد من كبار الهاميين ذكر للمياه المحترمة فعمل كأمين مكتبة مدينة «إيسر».

وليس أدل على أن مذهب الهاميين لم يندثر إلا بعد عقد الخمسينيات من القرن السابع عشر من أن واحدًا من أتباع مذهب الكويكز اسمه ر. فورنوٲ رسم عام ١٦٥٥ صورة لهامى من ليستر اسمه روبرت وياكنسون على النحو التالى:

«قال عن نفسه إنه الله والشيطان وأنه لا وجود لإله غيره ولا وجود لأى شيطان إلا فيه وإدعى للقدرة على أن منح الناس البركات أو أن يصب على رؤوسهم اللعنة. كما قال عن نفسه إنه أسمى (وأنة لأسمى بالفضل) وأن الرسل كاذبين ومخادعين. وعندما أصطحبه الكتاب المقدس ليعتق ذلك

الأرض جميعاً سكنى الملعونين. وذهب ريف وماغلنتون إلى أن أم شيء بالنسبة للإنسان هو الإيمان والنجاة للتصالح وأنه لا أهمية للمادة والكائنات والأسرار المقدسة والطقوس ورجال الدين. وأضاف أن الرجال أن اللعنة سوف نحل على كل من يسمع رسالتهم ويراضى للعمل بها لأن الله اصطفاهم آخر للتبنيين. وأسقطت هذه الآراء المجدلة نفراً من الناس فشكلوا إلى صعدة لندن وقالوا إن ريف وماغلنتون أفكار الثالث وخلص الروح وأدعوا أن الله مات. وطلوبوا من الممدة إلقاء القبض عليهما فاستجاب إلى طلبهما منهن إياهما بالثالث الثالث. ودخل ريف وماغلنتون لبس الثوب فى جلال لاوهى مع صعدة لندن الذى شعر بالهرج فأراد أن يخرج من مأزقه عن طريق اتهامهما بما لم يتفهما به وهو إدعاء الأنويعا وإفكار وجود الله. ورد عليه وماغلنتون بصلته واستملاء بأنه والقاضيان الأخران على الصلصة مخدبون ومن غير مؤهلين للحكم على التجديف على الله وفى سجون اللاهوت. فأرسلتهما الممدة إلى سجون نيوبرجت.

وبعد مرور شهر استدعت محكمة الأولد بايلى كلا من ريف وماغلنتون للمثول أمام المحلفين برئاسة صعدة لندن. ونسب الاتهام هذه المرة على إكتارهما للثالث كما هو واضح من الكتاب الذى أنه ريف. وبعد محاكمة سرية وقصيرة قرر الممثلون أن المتهمين مذنبان وحكموا عليهما بالحبس لمدة ستة أشهر فى سجون «براونويل». وبعد خروجهما من السجن سطر رسالة موجهة إلى الحكومة بعنوان: «احتجاج من الله الخالد» وكذا فيها سابق لدعائهما بأنهما رسولان أرسلهما الله لهادية البشر. وفى رسالتهم دفع الرجلان عن حرية الضمير وحرية العقيدة ودافعوا دفاعاً مسجيداً عن حق الشعب

قال: إن الكتاب المقدس مجموعة من الأكاذيب، وأنه لا وجود للسماء أو الجحيم إلا على الأرض. وأنه يتعين عليه أن يعيش فى الفردوس مثلاً يتعين عليه أن يعيش فى الجحيم. ويوصف نفسه بأنه زير عاهرات. وقد سبق له القول إنه ابن الله ومن ثم فلا يمكن أن يرتكب المصريات.

ويذكر المؤرخون أن الحكومة الإنجليزية لم تكن تتصدى لأتباع مذهب الهاميين إلا بعد جهرهم بأرائهم ودمرة الناس إلى اتباعها. فقد كان من الممكن لوأحد من زعمائهم وهو ريتشارد كويين ألا يعرض للأذى لو أنه امتنع عن نشر كتاب صغير بعنوان «الحاليم القدسية» (١٦٤٩) الذى أصبح المرجع الأساسى لمذهب الهاميين.

وبعد صدور قانون التجديف لعام ١٦٥٠ أكر كويين لتزام السبت بعض الوقت. ورغم أن كويين نذى موبع الهاميين وهاجم دعوتهم إلى الفسق فإنه دعا إلى مجموعة من الأفكار الدينية غير التقليدية التى أخرجت صدور ثلاث قضاة تولوا محاكمته. قال كويين إن المسيح يسكن فيه وإن الإنجيل لا يمكن فهمه فهماً صحيحاً إلى عن طريق الروح الذى أوحى به الله للمسيح الساكن فيه.

وأضاف كويين أن الله لا يوجد فى المسيح فمسيح، بل فى كل البشر. وكذلك أكر كويين للوجود السادى للفردوس والجحيم.

وفى عام ١٦٥٢ استدعته محكمة «برستر» للمثول أمامها بتهمة التجديف. ورغم أن المحلفين أذنته قرآن القاضى طلب إعادة محاكمته أن يرد قانون ١٦٥٠ لا تنطبق على حالته تماماً. ولهذا أعيدت محاكمته فى «أكسفورد» عام ١٦٥٣ حيث أذنته المحلفون للمرة الثانية بتهمة التجديف. غير أن القاضى خالفهم فى الرأى وقرر الإفراج عنه.

البعض إذا كان يرد الذهاب إلى الكنيسة فأجاب: «الذهب لله إلى جبل الشقة».

وأضاف أن الله ليس له أبلى فضل عليه وأن الشيطان - وهو أقوى من الله - صاحب فضل عليه. وأكرر هذا للملحد للثالوث والوهمية للمسيح الذى اعتبره مجرد بشر. ولم ينكر الرجل خطيئته فمضب، بل استهزأ برحمة الله وبالهدايات والأديان كافة مؤكداً أنه ليس لله أى مسيح وجود. فالمسيحية هى الشيء الوحيد للموجود. وكذلك أنكر وجود الجنة والنار قائلا: إن الكتاب المقدس زائف وأنه ليس فى الإنسان روح وطبيعة الحال النهى أمر هذا الملحد إلى الوقوف أمام إحدى محاكم إسكتلندا فحكمت عليه فى ٢١ مايو ١٦٥١ بالإعدام شنقاً. ■

هى لحظ السعيد فى هذه الدنيا والجهنم هو الفقر. وفى تجديد قال هيبورث إنه على أتم استعداد لأن يبيع كل أديان العالم من أجل وعاء مليء بالبيرة. وبلغت جسارة بوند حداً جعله يقول إن بإمكان صديقه قوم لامهاير من «مكشام» أن يؤلف إنجيلاً أفضل من إنجيل يسوع المسيح.

وفى ختام الحديث عن مذهب اللاهدين يجدر بنا أن نقول إنه لم يكن ممكناً لهذا المذهب أن يذيع ويتشر فى إسكتلندا التى سادها المذهب البرسبيترى بسبب قصوة البرسبيتريين المتكاثرة فى التصدى للمجدفين والهرطقة والفساد على عكس إنجلترا المتمركزة لدى رفضت أن تأخذهم بالشدة واكتفت بسجنهم لومعة أشهر.

أما إسكتلندا فلم تكره فى إعدامهم وإرسالهم إلى حفنهم كما حدث لمتشرد ملحد يمزق باسم جون الإسكتلدى الذى سأله

وفى العام التالى (١٦٥٤) تكرر للقبض عليه بالتهمة نفسها. ولكن للقاضى برأه منها ثلاث مرة. وفى عام ١٦٥٥ ارتكب كوين حماقة لا بد أنه ندم عليها. فقد وافق على الاشتراك مع برسبيترى فى مناقشة لامرئية تجرى فى مدينة «روثسدر». وكان بين الحاضرين رجل عسكري رفيع المستوى اسمه توماس كينسلى الذى سمع كوين يقول: إن الخطيئة دنتت جسد المسيح عندما كان إنساناً. وشكا كينسلى إلى كرومويل من تجديده وطلب إليه فنيه خارج للبلاد أسوة بالمجدف بيدل. غير أن كرومويل لكر أن يترك الأمر للتقضاء كى يبت فيه. فحكم القضاء عليه بالحبس لمدة ستة أشهر. وهو المصير نفسه الذى لقيه كل من أولم بوند وتوماس هيبورث اللساجين من قسوة لاكوك فى منطقة «ولكشاير» لمجاهرتهم بإنكار وجود الله والمسيح والقول بأن الجنة





لوحة للفنان جوردج كارل فالدور - ألمانيا

المراجعات

١١٣ جدل الآن والأخر في الفكر العربي المعاصر مناقشة «التراث
والجديد» نموذجاً، يمنى طريف الخولى.

جدل الأنا والآخر في الفكر العربي المعاصر

مناقشة التراث والتجديد نموذجاً

يمنى طريف الخولي

ينطلق مشروع التراث والتجديد، من عام ١٤٠٠ هـ، ليقف على مشارف مرحلة السبعمئة الثالثة من تاريخ الحضارة الإسلامية، بعد مرحلة السبعمئة الأولى - القرون الهجرية السبعة الأولى، التي كانت مرحلة المد والأزدهار، وسيادة الزمان والمكان. ثم مرحلة السبعمئة الثانية، القرون السبعة الثانية(*)، التي كان انقلابها الجذلي إلى التخبط والحكوص والارتداد والتبعية. يقف المشروع نزاعاً توافيقاً إلى أن تكون السبعمئة الثالثة والراثة للمركب الجذلي الشامل المساعد الواحد، الذي يجمع ما في الطرفين أو المرحلتين، ويتجاوزهما إلى الأفضل، يربطهما معا في موقف حضاري منشود، ينفذ رؤاسب الجمود والتخلف وصنوف الاستعمار والتبعية، خروجا إلى مرحلة التحرير التام والاستقلال والفاعلية في

قا بسبب ما تعانيه حضارتنا الراهنة من تغيرات موكدة، جذرية، هي بالأحرى ارتدادية، يزداد ضغط بضعة من التساؤلات الثقافية، التي أُلعت بإسمان، وارتقت محاولات الإجابة في مشاريع تخبوية عديدة، يذخر بها الفكر العربي المعاصر.

ولكن كانت قضية «جدل الأنا والآخر» - أو منظومة التقابل بين الشرق والغرب، أو طبيعة المواجهة بين الحضارة العربية والإسلامية وبين الحضارة الأوروبية والأمريكية - واحدة من أهم تلك التساؤلات، فإن مشروع «التراث والتجديد» الذي طرحه الدكتور حسن حنفي من أكثر مشاريعنا الفكرية التحاماً بهذه القضية التي تغرض نفسها الآن على واقعا وعلى خطابتنا، وأجروها في التصدي لها.

الزمان والمكان.... ومن قبل ومن بعد تأكيد «الأساء» في مواجهة الآخر».

مشروع التراث والتجديد، أيديولوجيا الإجابة على تساؤلات العصر الملحة، والاستجابة لمطالبات الواقع الراهن وتحدياته المعسرين. إنه أيديولوجيا لحضارة متأزمة وباهضة، تحاول الوقوف على أسباب الأزمة، والخروج منها إلى آليات النهوض، مستجيبة بهذا وذلك لدورة التاريخ.

من هذا المنطلق يتصدى مشروع التراث والتجديد لإعادة بناء تراثنا لتقديم بأسره، بهدف تحويل العلوم العقلية القيمة إلى علوم إنسانية معاصرة، بداتها الوحي وغايتها الأيديولوجيا.

فالأيديولوجيا عند حسن حنفى علم علمي ونظري على السواء والوحي علم المبادئ العامة التي يمكن بها تأسيس العلم ذاته، والتي هي في الوقت نفسه قوانين التاريخ وحركة المجتمعات. الوحي هو منطق الوجود المميز لحضارتنا، ومهمتنا تحويله لعلم شامل/ أيديولوجيا شاملة، فيتحول إلى حضارة لها بناؤها الإنساني المطابق لمبادئ العصر. أولم يتحول الوحي منذ هبوطه إلى حضارة، ارتدت إلى علوم مثالية: عقلية، ونقلية عقلية، وعقلية؟ لم تكن الحضارة الإسلامية بأسرها إلا محاولة لمنهج عقلنة الوحي، لكن في ظروف تاريخية مختلفة. علينا الآن منهجه وعقلته مجدداً، أي طبقاً لظروف واقعنا نعيد بناء تراثنا بخطوطه السبع^(١) (علم الكلام، الفلسفة، التصوف، أصول الفقه، العلوم النقلية كالقرآن والتفسير والحديث والسيرة، العلوم العقلية كالرياضيات والطبيعات والعلوم الإنسانية).

إعادة بناء التراث هي الجبهة الأولى التي يعاد فيها رسم مسار الأنا. الجبهة

الثانية لمشروع التراث والتجديد، هي تحديد الموقف من الآخر- الغرب. وذلك في علم الاستغراب، الذي يهدف إلى فهم الآخر/ الغرب في إطاره وتطوره التاريخي ليفهم مجرد موضوع دراسة وليس نقطة إحالة، رد مشروعه الثقافي إلى حدوده التاريخية والجغرافية، تمهيداً للقضاء على خرافة الثقافة العالمية التي جعل الغرب نفسه مركزاً لها^(٢). وفي هذا وذلك، نعيد بناء إيجابيات الحضارة الغربية بوصفها نابعة من التراث الإسلامي، استعداداً لانتقال دورة الحضارة من الآخر الغربي إلى الأنا.

حسن حنفى



هكذا نخلص إلى الجبهة الثالثة، وهي موقعنا من الواقع المباشر، الحاضر الراهن. وببساطة تأخذ الجبهة الأولى من السلف، والثانية من الغرب، فإن الجبهة الثالثة/ الواقع هي مناط الإبداع، كما أن فيها تصب الجبهتان الأخريان، ولأن النص الديني، ثم التراثي والفولكلوري المكونات الأساسية لواقعنا، تبرز هاهنا ضرورة إعادة بناء مناهج التفسير عن طريق الهرمينوطيقا. أقوى ثلاث مناهج للهرمينوطيقا - مذهب ومنهجه حنفى للهرمينوطيقا - وتعالى الهرمينوطيقا بانحصار النص والقارئ معاً، النص مادة خام، القارئ يشكلها ويعيد تشكيلها في كل عصر، تبعاً للأفق الثقافي المعطى، القراءة مهمة مستمرة، والتأويل إمكانية مفتوحة متعددة دلماً.

هكذا يضمن مشروع التراث والتجديد، بنظرية الهرمينوطيقية جديدة، تعيد بناء الحضارة / الثقافة على مستوى الكوكب الأرضي، وبصفة خاصة اليهودية/ المسيحية/ الإسلام. وفي سويده هذه النظرية يربط الوحي/ التراث بعد تأهيله لهذا ورد الاعتبار إليه كأساس للحضارة الإنسانية، في عالم حديث تنصر من الاغتراب، وظافر

١٩٤٥، لوفقد زمام المبادرة وتأدينا نحن المبادرة التاريخية ومفتاح فك الحصار من الشرق الحضارى ومن مجموعة القارات الثلاث^(٦).

إنه اتجاه عام فى الفكر العربى، يسرف فى تعليق الآمال على أسنول الحضارة الغربية، يسير فيه حنفي إلى آخر المدى، مكرسًا لمنطق الصراع الحضارى والحروب الثقافية التى ما فتئ الغرب يشهرها فى وجهنا منذ أن كانت نبوءة القضاء على الإسلام تراوهم حتى نهاية القرن الثالث عشر وريدها روجر بيكون^(٧) R.bacon (١٢١٤ - ١٢٩٤) - وصولا إلى الجولة للتعمينية للمعاصرة والشرسة^(٨).

ولكن متى كان الخطأ يعالج بالخطأ للمساندة؟ إن حنفي يتعامل مع الحضارة الأوروبية/ الآخر الغربى ككتلة مصمعة، ترفض برد فعل عكسى للمركز الغربى على الذات بمركز إسلامى على الأنا. وعن طريق أنلجة كل شيء ينكر عالما مفتركا أو أهداف إنسانية عامة وجعلت الأنا يساهم بدراثة فى نهضة الآخر، وجعلت الآخر يحقق منجزات علمية هى بعض أحلام الأنا وتطلعاته واحتياجاته^(٩). وبعض وأهم أدوات مشروع حنفي ذاته. ومن ثم يشار الاعتراض بأن التحرر من الغرب وإخلاء مواقفه، ليس من حيث هو آخر، وإنما من حيث هو مستعمر محتل مسيطر مستغل مختلف للموارد عنصرى... صهيونى...

نهضة أو إعادة بناء الموروث، وبداية الريادة لشعور الأنا، شعوب العالم الثالث، إنه شعور يطور وصيا إنسانيا جديدا وناشئا، يقوم على للتنمية والتحرر والوحدة والمدالة الاجتماعية وتأكيد الهوية، قهرا للتخلف والاستعمار والتجزئة والتفاوت الطبقي والتغريب. هذا الوعى الناشئ فى العالم الثالث، سيدجوا المركز بدلا من الوعى الأوروبى الأكل. تحيين هذا الأقول مهمة علم الاستغراب فى الجبهة للثانية.

ويالها من طوبى وزينة ياتعة، ترفرف فيها أحلام الأنا وسائر آماله القومية. فهل الواقع حقًا هكذا؟! أشهد صعود الأنا وأقول الآخر؟!

لقد تخلى مشروع «الدرث والتجديد» فى الستينيات، فى ظروف النهوض الشامل للحركات القومية للتحررية. فكان ظهور للمركزية الشرقية لتعارض المركزية الغربية. وثأنتنا «ريح الشرق» لأنور عبدالملك بالمركز أو الدائرة الإسلامية من المغرب حتى الظهين، والدائرة الصينية اليابانية^(١٠) وسواهما، وأن الإسلام قوة تغيير، نظرية لاجتماعية سياسية شاملة تؤولف إطار الفكر للتقدمى^(١١). هكذا فى المربع نفسه مع حنفي، يقف القسبى الأسبيل أنور عبدالملك برصانة أسلوه ونقة تحليلاته وجدة وعيه للخطر الداهم الذى يمثله الغرب ورفض فكره لأنه رصيد المرحلة الاستعمارية.. يقف متجهيا الدعوة لنهوض الشرق على أنقاض الغرب، الذى أخذ فى التصعد منذ اتفاقية «بيلبا» عام

ببسنامسج عمل شامل للفعل الإيجابى^(١٢).

ينصرف للنظر، أو بتصويبه، على المراحل الثلاث للمناهج الجدلى (التقصية - نفيها - مركبهما) نجد ملأ يمثل الموقف الحضارى المروم، مشروعا ثلاثى للجهبات، يحلو لحسن حنفي أن يطلق عليه اسم الكتاب الذى يمثل البيان للنظرى الأولى (للمفانستو). أى «الدرث والتجديد» فى هذا الإطار تولجنا قضية جدل الأنا والآخر، بكل تلك القوة والحضور، ولتمثل أعقد جنوحات حنفي التى يصعب قبولها، بقدر ما يصعب رفضها من حيث هى إحدى الأركان الركيزة التى تلح مشروع شمولىته الأيديولوجية.

ذلك أن سبعمائتا الثالثة / مرحلتنا الزاهنة، التى تستلزم تجديد الدراث، لا تتأتى فقط فى إطار تطور حضارتنا - مسار الأنا، بل تتأتى أيضا وأساسا فى إطار اضمحلال الآخر الغربى، وبناء على فغقلته المرشى أو للمركز، لتتهام دورته الحضارية، وتبادل الأنوار بين الآخر والأنا للمركز والأطراف... للعلم والتمسيد... السيد والعبد... الغرب والشرق، ليأتى دور الأنا، وعليا التهيؤ لاحتلال المركز بعد طول بقاء فى الهامش/ الأطراف خلال سبعمائتا الثانية.

هكذا نجد المنطلق لنهضتنا هو نهاية الريادة لشعور الأوروبى، التى تعاصر رد فعلها الجدلى وهو بدايات التحرر لشعوب الشرق بصور عدة من إصلاح أو إحياء أو

في الشكر العربي المعاصر

(هكذا تفهم قول حسن حنفي اللهم: إن أميز ما يميزنا كأمة سواء إذا كنا مجتمعاً حالياً أو حضارة سابقة هو أننا قد تقينا (وحيًا) يمتاز على الأقل بخصائص ثلاث. أولاً، أنه آخر مرحلة من تطور الوحي في التاريخ ابتداء من آدم حتى محمد، وبذلك يكون لدينا الوحي مكتملاً في صورته النهائية، يمكن أخذه كأصل للشرائع، دون انتظار تغيير أو تعديل أو نسخ. ثانياً: أنه محفوظ كتابة بين دفتي القرآن، وبذلك لمن خطورة التحريف التي انتابت الكتب المقدسة الأخرى من إنجيل وتوراه عند بني إسرائيل. وثالثاً: أن القرآن كتاب مقدس لم يزل دليلاً وهدى لجموع بني نزل مجيئاً كما يقول علماء اللغز، أي أنه ليس وحيًا معسلي، ولكنه وحي منادى به اقتضته أحوال الناس واحتياجاتهم، تأتي كل آية كحل لموقف، ثم تجمع الآيات على مدى ثلاثة وعشرين عاماً وتصبح القرآن. فأهم ما يميزنا عن الأمم والحضارات الأخرى هو هذا القرآن، (١١)

ويبدو لي أنه لا منير من اعتبار الوحي نقطة البدء، بصرف النظر عن التأييد الفيلولوجي للوحي لهذا، أي عن رصخه في المخزون الشعوري. فصبح أن الأنا - هذه المنطقة تتميز بسمة الميراث الثقافي قبل الوحي بزمان سابق (١٢). وأمامنا في مصر الحلقة الفرعونية والحلقة القبطية اللتان لا يمكن إغفالهما، إذ لا تزالا ماثلتين في شعور الجماهير (أو الأنا). من الحلقة الفرعونية: شم النسيم، السجود، القول المسموع،

المركز/ الوحي، فإن الآخر الحضارة الغربية، نشأت تحت أثر الطراد المستمر من المركز/ الوحي ورفضاً له، بعد اكتشاف عدم اتساقه مع العقل أو تطابقه مع الواقع.

وذلك هو الحد الفاصل بين الأنا والآخر، صلب التمايز بين الشرق والغرب، مركزية الوحي في مقابل طردية.

وها هنا نعود إلى نقطة البدء المطلقة، التي يبدأ منها ويرتكز عليها مشروع التراث والتجديد،، ألا وهي القرآن الكريم أو الوحي، بوصفه نقطة الإحالة المرجعية الثابتة، لأنه الوثيقة الأولية المعطاة للشعر، لتمثل نقطة بدء حضارة الأنا.. منطلق وعينا الحضاري، كأمة متميزة بأنها إسلامية، ثم كان الوحي ذاته هو المركز الذي نشأت حوله دولر علوم تراثنا.

إن الوحي القرآني فعل توحيد فذ، مثل نقطة تحول متفردة. لم يكن استمراراً لأي مسار كان قبله، نديراً أو شعرياً. إنه كما قال طه حسين - الأستاذ العميد - ليس شعراً ولا نثراً، بل قرآن. ولعل ظهور الوحي في سيرة الحضارة العربية / الأنا، يماثل ظهور الفلسفة في سيرة الحضارة الغربية (الآخر)، بمعطى جذري وتغيير حاسم، من حيث الرؤية التي أتى بها، والمحتاج للذي استنه، (١٣)

الموقف عسير. فالغرب نار ونور. نار من حيث هو هكذا ونور من حيث استملاكه للنعم ولجسائل العداة، ويزيد الطين بلة أن اللذانية علة الأولى، وأيضاً إحدى علل التحرر!! هنا يتقدم زكي نجيب محمود، ورغم بساطة طرحه لإشكالية الأصالة والمعاصرة وتقليصه إياها إلى مداخل العلوم الطبيعية، فإنه الرائد في فرضها بقوة على مسرح احترام الفلسفة العربية، يمكن أن نتعلم منه. فروعها الحاد بالاستعمار، والأرق الذي أمسه إلى آخر لحظة في حياته بجرمة قيام إسرائيل وقد شهد وقائعها عن كسب إبان دراسته في لندن.. لم يدفعه هذا إلى الإجحاف الذي يأتي على الأخضر واليابس في الموقف من الغرب، وظل رصيد الغرب خصوصاً في العلم الطبيعي وكرامة بحق المواطن محتفظاً باخضار الزمان في عيني الرائد وفي فكره. وهل ينكر هذا الاخضرار إلا الأعشى؟! ورب معترض بأن محاولته - لهذا - انتهت إلى توفيقية، هي بالأحرى توفيقية. ليزداد الموقف عسراً، إنها مصرة «المعاصرة، الشهيرة».

ولا معصرة أمام الطموح الجارف لمشروع التراث والتجديد، الذي يستهل زاده بامتصاص إيجابيات الغرب إلى آخر قطرة، ليرتكبه هشماً تنزوه الرياح أو تقتلته عن وضع المركز. وبساطة يقرر حنفي أقول أو انتهاء أو تقويس الحضارة الغربية، مؤكداً أن هذا الانتهاء كان حقاً مقصياً. فالوحي أساس الحضارة، وبينما يمثل الأنا حضارة مركزية تدور حول

هذا هو الفارق الأساسي للمصري والجنلي بين الحضارة العربية الإسلامية (الأنا) والحضارة الغربية المسيحية (الآخر) التي أصبحت ملردة بلا مركز. لأن الكتاب فيها قد خرج من التراث، ولم يخرج الحرات من الكتاب^(١٣) لم تكتب الأناجيل إلا بعد اكتمال الدعوى المسيحية، فكانت لاحقة على العقيدة وتعبيراً عنها، وأبست سابقة عليها أو مصدر لها. ثم كان ظهور علم النقد التاريخي للكتب المقدسة في القرن السابع عشر مع سيبولزا وريتشارد سيمون R. simon وجان أوستريك Aus. J. tric، الذي أثبت أن كثيرًا من التحريف والتعديل والتغيير وقع في الكتب المقدسة. أي أن الموروث التاريخي لم يثبت أمام النقد. ولم تستج من أكثر علماء اللاهوت جرأة في الإشارة إلى الأساس التاريخي للنسب المسيحية بعد اكتشاف التحريف في الكتب المقدسة إذ يقول: «لماذا لا يستطيع دين له مثل هذه الحقيقة التاريخية والهشة فيما يبدو. أن يرشدنا إلى أفكار أكثر يقيناً وأكثر دقة فيما يتعلق بالطبيعة الإلهية وبطبيعتنا الخاصة وعلاقتنا مع الله، وهي الأفكار التي ماكان باستطاعة العقل الإنساني أن يصل إليها بمفرده»^(١٤). أما عن قواعد الإيمان، فلم يفت لمستج أنها لم تستدبط من كتابات العهد الجديد فقد وجدت قبل أن يوجد سطر واحد منها^(١٥) وينطلق لتدعي من هذا إلى دعواه «الدين الطائفي، الذي يلقي للمسيحية ذاتها، وقد انتشر بين أئمة عصر التنوير، ويرى حنفي الدين

مع واقعها، والنسب الذي تمثل فيه قيمها وفوائده حضارتها. وبخلاف الأديان السماوية التي عد الوحي الإسلامي ذاته امتداداً وتطويراً لها، نجد أن كل ما بقي في الوعي الجمعي من حاصل تاريخ ما قبل الوحي، إما نماذج شاخصة للطاغوت والجاهلية والشرك وكل ما يوجب نقضه ونفيه، وإما خيالات باهتة وأمساح شائبة لفرعون للجبار وإرم ذات العماد وثمود الذين جابوا للصخر بالواد... وما تنامت مؤخرًا للبحوث التاريخية والأندولوجية والأركيولوجية وتحتل نخائر أصول القوميات، كان تيار الوحي - سواء احتوى هذا لم لا - قد استقر تمامًا في إطار الظاهرة للقرآنية. وكيف إذن لا نشير إليه قائلون: من هذا نبداً.

أما عن كون الوحي للقرآني مركزاً نشأت حوله دولر العلوم التراثية، أي من حيث هو وحي تحول إلى حضارة، فهذا بدوره من أميز ما يميزنا كأمة فقد خرج تراثنا من الكتاب - الوحي. كانت أولاً الانبعاثية الجهرية الفريدة لطوم اللغة، التي أسفرت عن جهاز اشتقاقى وحوى وصرفى لا مثيل له في لغات العالمين. لأن للوحي نص أي ظاهرة لغوية، ثم البلاغة لتكشف عن إعجازها، يتبعهما اللغة ليستدبط الأحكام قياساً عليه، والكلام من أجل عقلته، ليتطور إلى الفلسفة..... مما جعلنا حضارة مركزية. أي تدور حول مركزها الثابت: الوحي.

ذكرى الأريعين لأن التحطوط كان يستغرق أربعين يومًا، بل مازال أئمة الحانوفتي، أي الحنوطى رغم اندثار التحطوط ذاته. أما الحلقة القبطية، فلا يزال الفلاح المصرى - سواء أكان مسلمًا أو مسيحيًا - يعيش حتى الآن في تقويمها وينظم وقائع حياته وفقًا للشهور القبطية المطابقة لمناخ مصر ويملكها الزراعية... وشبهه بوضع مصر أقطار أخرى لها موروث حضارى مائل قبل الوحي الإسلامى... كل هذا صحيح..

لكن ألام يمثل الوحي الإسلامى، بسرعة غير مسبوقه دائرة حضارية استرعت كل هذا لتمثل مرحلة جديدة، نقطة بدء جديدة، شكلت كل المسار التاريخي اللاحق للأنا؟

ثم كانت لغوية المحدث للقرآني، وما أدراك ما لغوية المحدث للقرآني ١٢ إنها هي لاسوواها التي تجعل من مشكلة الخصوصية أو «الأصالة» واقعًا شاعلاً لنا دين أئمة أخرى، لأننا نحن أئمة الوحيدة التي لاتزال نتحدث بلغة تراثها القديم وكتابها المقدس، وكما تبيت للفلسفة التحليلية المعاصرة ليست اللغة قالباً أو وعاءً يملأ بالفكر مثلما نملأ السلة بالفاكهة، اللغة هي ذاتها نسج الفكر.

وقد مارس جلال المحدث للقرآني نوعاً غريباً، لعله غير مسبوق، من فقدان الذكرة التاريخية. ترسخ بلغوية المحدث، وهجران البلدان المفتوحة للغاتنا القومية التي هي إطار تفاساتها السابقة الطويلة

في الفكر العربي المعاصر

الطبيعي من عناصر التحرر في الغرب،
مظما هو الدين الذي كان عليه إبراهيم،
وهو دين الإسلام،^(١٦) إن العثمانية، معناه
الوحيد، لأن الإسلام يجمع بين الدين
والدنيا ولا يفرق بينهما فالإسلام هو
الدين الطبيعي هو العثمانية!!

ها هذا التوقف ضروري للإشارة إلى
أن ذلك الصراع الديني الذي كان من
مقدمات عصر التنوير هو صراع بين
الكاثوليكية والبروتستانتية. بينما ظلت
الكنيسة الأرثوذكسية - صحيح العقيدة في
الشرق بمبادئه. وكما يقول هو يتهد:
«نظرت إلى حركة الإصلاح الديني بلا
مبالاة عميقة، على أنها أمر من الأمور
الداخلية التي تخص الشعوب
الأوروبية»،^(١٧) فهل يشفع هذا في تبرره
فيلسوفنا من اللب بالنار على حدود
الوحدة الوطنية في مصر بين المسلمين
والمسيحيين، وهو في الواقع لا يلتفت إليها
أبداً، ولا حتى في الجزء الثامن والأخير
من عمله «الدين والشورى في مصر
١٩٥٢: ١٩٨١»، والذي يحمل عنوان
«اليسار الإسلامي والوحدة الوطنية»!!

إن حنفي يريد أن يجعل من العلاقة
مع الوحي محور التقابل بين الأنا والآخر
الغربي كما أشرنا. والواقع أن هذا التقابل
قائم في محور أقوى من كل مادلر حوله
فيلسوفنا ذلك أن الوحي/ الدين السماوي
نبت من بيئة الشرق.. هبط عليها..
تعبيراً عنها وسداً لاحتياجها وكمالاً لها،
بينما الدين بالنسبة للآخر الغربي
أيديولوجية مستوردة إن جاز التعبير،

جاءها من بيئة أخرى مستجيباً لظروف
أخرى. فكان من الطبيعي أن تقال فترة
العصور الوسطى الدينية فاسلاً غربياً في
الحضارة الغربية، وأن تنفصل عنه في
عصر النهضة، وتعود إلى مصدرها
الإغريقي. وإن يمانع فيلسوفنا في اعتبار
أثر المصدر لليهودي/ المسيحي على
الواقع الغربي الآن في صورة (رد الفعل)
والرفض الذي يغذى عدايمهم للشرق.

لماذا لا يلتفت حنفي لهذا؟ ويركز -
غير آبه بخطورة المردود على الواقع
المصري - على هشاشة الموروث
التاريخي للمسيحية ذلتها، وعدم ثبوته
أمام النقد. هل يغفر له أنه لا يحويه إلا
التقابل مع الآخر، الغرب الاستعماري
المسيطر، ليجعل من هذا إيذاناً بانتقال
دورة الحضارة إلى الأنا، إليها جميعاً
مسلمين ومسيحيين. فذلك الهشاشة هي
ما جعل العقل الأوروبي غير قادر على
توجيه نفسه نحو مركز، هي ما جعله
حائراً متذبذباً، تطوراً بلا بناء، متجهماً
نحو أقول ونهاية حتمية.. يسير حنفي
بهذا إلى آخر المدى، يستغله أيام استغلال
في جدل الأنا والآخر... فيجعل للقرآن
أساساً لنقد الكتب المقدسة السابقة، وذلك
لشبوته، ولأنه يمثل لكسلاً لاكتيان
وتحقيقاً لغايتها مما يجعل حضارة
الإسلام هي الوريث الطبيعي لفسفة
التنوير، التي كان نقد الكتب المقدسة من
روافدها المهمة.

وعلى الرغم من أن الغرب - والشرق
الأقصى أيضاً - تجاوز مرحلة التنوير

بقرنين أو بمصرين أو مرحلتين، بصر
حنفي على أنها المرحلة التي سترها
نهجتنا المعاصرة «مستكدين إلى نقد
الإنجيل وعلمانية ديناً والعقلانية مع
المعتزلة... إلخ».

من هنا كانت دعواه لإعادة بناء
إيجابيات الغرب بوصفها نابعة من تراث
الأنا، شهيداً لأن ترقه واستعداداً منا
لدورنا المرتقب في أن نحل محله في
المركز للحضارة، بعد أن دنت نهايته
المحتومة وقد بدأت أول خطوة في طريق
الألف ميل للمؤدى إلى هذه النهاية
المحتومة، حين اتخذ الغرب مرقف
الرفض من الوحي أو الانقطاع^(١٨) عن
طريقه، حين اكتشف عدم اتساقه مع
العقل والواقع وبدأ منذ القرن السادس
عشر في طريق طردى من الوحي - الذي
هو أساس الحضارة - منذ ذلك الأوان شرع
الآخر في إنشاء علوم عقلية وطبيعية
وإنسانية، تقوم على أدوات جديدة
للمعرفة، العقلية أو الحسية، وإبتداء من
بؤرة جديدة وهي الإنسان نشأت
الحضارة الأوروبية ككطور صرف دون
بناء^(١٩). ولأنها هكذا، أمكن وضعها بين
قوسين، بين لحظتين تاريخيتين لتطور
الوعي الأوروبي هما: لحظة البداية مع
ديكارت بالأنا أفكر حيث الاتساق
وللتطابق والحساب والهندسة والصورة،
ولحظة النهاية مع هوسرل بالأنا موجود
حيث الواقع المعنوي المعاش والحياة
والدافع والانطلاق والانبساط والآداب
والفنون..

للأسف الشديد... للحق المر - أكثر
خسوة وتراء من كل ما سبق.

لكن لماذا تكون نهضتنا مشروطة
بأقول الغرب؟ لماذا لا يكون ثمة مد
إسلامي أو شرقي بغير جذر غربي؟ هل
لأنه من الغرب جاء ومازال يبعث الجرح
الندجسي؟^(١٢) وللجرح الاستعماري
والجرح الاستعماري والجرح الصهيوني...
إلى آخر الجراح التي لا أول لها ولا
آخر؟..

أولاً لأن حسن حنفى مواصلة
ومطوياً لتوجه الإخوان المسلمين، وقد
أعلن الإمام حسن البنا في «رسالة
النور» أن دورة التاريخ بلغت من جديد
للمرحلة التي سيقيم فيها المسلمون بقيادة
العالم. هل يختلف هذا، وما قاله حنفى،
ورؤية شكري مصطفى - رائد جماعة
التكفير والهجرة - في كتابه «الدوسمات»
من أن حضارة الغرب الحديثة سوف
تفنى نفسها بحرب ذرية ليفتح العالم
لإقامة دولة الإسلام من جديد بالسيف
والرمح، تأويل لأية: «كما بدأنا أول خلق
نسيده، وعدنا علياً إنا كنا فاعلين»
(الأنبياء/ ١٠٤)، وأيضاً نظرية العود
الأبدى للشهيد؟^(١٣).

والحق أن هذا اختلافاً كبيراً. فحنفى
لم يتكف ملهماً بتقرير أو انتظار أو تمنى
انتقال دورة الحضارة إلى الأنا، بل شق
ببراعة معبر الانتقال وعبدّه ومهدّه،
محمداً على أداته الأثرية: فينمينلوجيا
هوسرل. وفي إحدى تبريرات حنفى

لقبحام عالم الذرة والإشعاع ليضرب
عرض الحائط بالنيوتونية. وكان انهولر
نموذج العالم النيوتوني الكلاسيكي -
نموذج الآلة الميكانيكية العظمى، تمديلاً
لانهولر دعالم عصر الحداثة. وبدا أن
مذاهباته وهي الحتمية العلمية والسببية
وطراد الطبيعة والضرورة واليقين
والعقلانية والفردية والتقدم المبرد... قد
استنفدت مقصدياتها ووصلت إلى طريق
مضدود. ثم تفجرت ثورة النسبية والتوانتم
(الكومية) بمذاهبات معرفية مختلفة بل
منافضة، يبلورها مبدأ اللاحتمية العلمية
في الطبيعة والتاريخ على السواء^(١٤).

فاذهارت فكرة التقدم المبرد بتقسيماته
للمرحلية الشهيرة، وتهاوت. مع للسق
للفيزيائي الكلاسيكي - الأنساق الفلسفية
الشامخة، والتقدم الوطيدة والقوالب
والمعايير الفنية. وتزعزع الإيمان بروسخ
مثل الحرية والفردية. وظهر ماركسوف
وهايرماس وزملاهما من مدرسة
فرانكفورت وسواهما ليمطرا للنام عن
أروام الليبرالية وأن الديمقراطية الليبرالية
محض إسباغ لشرعية زائفة أكثر منها
تحقيقاً للمشاركة في القرار السياسي،
فضلاً عن نظم التطعيم وسيطرة وسائل
الإعلام الذائمة التي تقهر فردية
الإنسان... إلى آخر ما هو معروف، على
المعوم نشبت حربان عالميتان لتضخما
خروجين عصر الحداثة بأسوأ ما يمكن،
وتشبعهما غير مأسوف على أنفله ولايبدو
أن الحضارة الغربية تعيش الآن أقولها
بقدر ماتعيش لثقافة عصر ما بعد الحداثة،
الذي تبدو إمكاناته خصوصاً العلمية -

هذه هي دلالة الترجمة التي قام بها
حنفى لكتاب سارتر (تعالى الأنا
موجود) وكأنه إعلان عن لنسار الشعور
الغربي وإفلاسه، مستعيناً بما وكتبها في
أواسط القرن العشرين - من تصاعد
موجبات النقد الذاتي في الحضارة
الغربية، خصوصاً مع تويني وأطروحة
شينجلر وسواه بأقوال الغرب. التي
عكست مانهم عن حربين عالميتين من
دمار وخراب وبأس وإحباط... فانتشرت
النفسات اللاعقلانية والشاؤمية والحمية
وعمت فنون الذائبة والسيرالية ومسرح
العبث... وبنت الحضارة الغربية ركائنها
تلى من بلها.

هاهنا نضع الأسبوع على الزلزل
الأكاديمية الذي نال حصاً من علم
الاستغراب وحدوده، ألا وهو الخط بين
انتهاء مرحلة الحداثة وانتهاء دورة
للحضارة الأوربية. فالذي حدث هو أن
تكايلات الأزمات على دعالم فلسفة
الحداثة الغربية مما دفع لمفكرين
والفلاسفة في الغرب إلى تطعيمها، حتى
انتهى مشروعها بعد أن تبلور في عصر
الكوير، وجد أعظم تمثيلاته في العلم
الكلاسيكي الذي تطوره الفيزياء
النيوتونية. وكانت أزمة الفيزياء أخطر
أزمات الحداثة، تخلصت باستكشاف
علاقات فيزيائية جديدة. وهي الحركة
الدائمة لجزيئات السائل، وحركة جزيئات
الغاز، والديناميكا الحرارية كلها استصمت
تماماً على الأطر النيوتونية^(١٥) حتى كان

في الفكر العربي المعاصر

والواقع، لتتصارع معدلات تقدم العلوم الطبيعية، ويزداد البون بينها وبين العلوم الإنسانية، حتى يغدو تخلفها النسبي مشكلة ملحة.

في هذا الإطار ظهرت الفيلومينولوجيا. ورغم أن ههما الأساسى كان البحث عن طريق آخر للعلوم الإنسانية، يزج تلك الهوة بينها وبين العلوم الطبيعية ويطل ردها إليها ويحقق تقدمها المأمول.. فإن الفيلومينولوجيا. ظلت أولا وأخيراً مذهباً أو منهجاً فلسفياً، ليكون ذا أهمية فلسفية كبيرة، لكنه لم يترك إلا أثر محدود جداً على العلوم الإنسانية لم تأبه بها المدارس الكبرى العلمية حقاً كالسلوكية المعنلة وعلم النفس المعرفى والوظيفية والسيوسيميتريه والاقتصاد التحليلي... وحتى حين نشأ علم النفس الفيلومينولوجى ظل أقرب إلى الفلسفة منه إلى العلم الميكولوجى. وقد تبنى فيلومينولوجية الاجتماع ألفرد شوتس A. Schutz. ولم يكن عالم اجتماع وإنما فيلسوفاً فيلومينولوجياً اهتم بتطوير أعمال هوسرل،^(٣٧) لمن الفيلومينولوجيا. دخلت فيما بعد علم الاجتماع فعلاً مع برجر ولوكمان، فلم تكن إلا تياراً عديد، بل وتياراً موزعاً بين الفيلومينولوجيا الماركسية والنساقراطية للرمزية والأنثروبولوجيا... أما عن العلوم الطبيعية وفلسفتها فحدث ولا حرج، ولأن كانت تحليلات هينوتج وسواه لأسس المفاهيم الحسابية تحمل معالم فيلومينولوجية، فالرياضيات تسق

الغرب بعد استهلاكه، فترث الأرض وما عليها.

هذا حسن. ولكن يصعب بل يستحيل قبول هذه المبالغة التصفية في تقدير دور الفيلومينولوجيا. فكى تكون نقطة النهاية المزعومة، جعل حنفى كل ما أتى بعدها تطبيقات لها أو خرجت من أصنافها^(٣٨). وليس هذا صحيحاً، إنه لى حلق ممارات الفكر الغربى الذى شهد تيارات كثيرة نشأت موازية لها أو متقاطعة معها أو مقابلة لها أو مستقلة عنها. الفلسفة الإنجليزية على الخصوص، رغم أثرها الكبير فى نشأة الفيلومينولوجيا وتنفية أصولها، لم تتأثر إطلاقاً ولا حتى اهتمت بها. ويعد باكورة أعمال هوسرل سنة ١٨٩١ (فلسفة الحساب) دلة قليلة جداً من الفلاسفة الإنجليز تابعت هوسرل فى الدمايز الأعماق التى خاض فيها^(٣٩). بل وإن حنفى يؤول كل تقارب حدث فى الفكر الأوربى بين المغالبة والتجريبية بإرجاعه إلى الفيلومينولوجيا، فى حين أنها مجرد تيار من التيارات المتجربة عن هذا التقارب الذى لفتحه إيمانويل كانت I. Kant (١٧٢٤-١٨٠٤)، وتعود معها إلى أصول أعماق نجدنا فى مشكلة الاستقراء الشهيرة، واستحالة تبرير القفزة التعميمية للملاحظات الحسية. ثم كان اقتحام عالم مادون الذرة غير القابل أصلاً للملاحظة المباشرة، وسقوط تلك النظرة التجريبية للتقديرة أى الاستقراء، ونشأة المنهج التجريبي المعاصر: الفرضى الاستدباطى، حيث التلاحم الحقيقى بين المثالية والتجريبية أو العقل

الكثيرة لانهاء الحضارة الغربية، نجدنا انتهت وكان لابد وأن تنتهى لوقوعها فى أخطاء ثلاثة قاتلة، كل منها تدارك لمسايقه بخطأ أفسد، وهى التصويرية (الفن) والمادية (الطبيعة) وفلسفات الوجود (الروح). هذه الأخطاء الثلاثة تعطينا بناء عاملاً للوعى الأوربى، لتخذيذه المائر بلا مركز، وتحوال الفيلومينولوجيا أن تقضى على هذا التخذيذ بأن تثبت الوعى الأوربى على بؤرة متوازنة هى بؤرة الشعور الذى تتكشف فيه الظواهر وتتأسس فيه العلوم،^(٤٠) ومن هذا كانت الفيلومينولوجيا خاتمة المطاف. لقد جعلها نقطة نهاية للوعى الأوربى. ولما كانت بداية أو منهج وعينا ومشروعنا الحضارى الجديد. كما يص اتخاذا كمنهج للتراث والتجديد. فإن دورة الحضارة إذن تتشقل انتقالاً تلقائياً متواصلًا من الآخر إلى الأنا. نقطة النهاية هى نفسها البداية هى الفيلومينولوجيا هى الذرة التى تحمل معها خلاصة إيجابيات الحضارة الغربية. وسوف نأخذ الفيلومينولوجيا بقصتها وقصصتها، ونعيد بناء تلك الإيجابيات الغربية، بإرجاعها إلى مصادرها الأولى فى الحضارة الإسلامية التى استفاد منها الغرب فى نهضته. ويعتمد حنفى فى هذا على المعنلة، فهو حامل لواءهم مراحل مسارهم، يجعل كلامهم شاملاً لعناصر فلسفة التنوير الأوروبية: العقل والعلم والحرية والمسؤولية والعدل والتقدم والمساواة.. هكذا يلفظ

والفضل للتوحيد - الكلام، بما يحقق نهضة الأمة.

وقبل أن يشهر الغرب تلك الحرب الثقافية، التسعيدية، قبلها بسنوات عديدة حذر حنفي من عداوة الغرب، ومعه الشرق السوفيتي قبل أن ينهار، بشورة الإسلام، لأنها ستكون القوة الحقيقية أمامهما^(٢٩) وتقبل مشارف التسعينيات الآسنة تتوالى وقائعها الكابية لتتبارى في مصداقية هذا التحذير. فلم تبق إلا البهمنة الغربية التي أصبحت أمريكية، فترأى السعى الحديث منذ العهد التي لم تتركها أمريكا، جهود الاستعمار السافر، وما تلاه ويثوره من صدف مقلعة، لاستقطاب العالم بأسره تحت لواء الغرب كحضارة مركزية وحيدة شمولية، مدعية كونيّة زائفة^(٣٠)، وما عداها ذبول في الأطراف.

ويصل التراث والتجديد، على صياغة بديل للحضارة الغربية، للحيلولة دون الانسحاق فيها إنه حل طموح متميز، في خضم ماتعطل به ساحنا الثقافية من مشاريع فكرية تحاول أن تطرح حلولاً لمشكلة، الأسسالة والمعاصرة، التي طال انشغالنا بها وبقدر ما يضطلع مشروع التراث والتجديد، بالحيلولة دون الانسحاق الحضاري في الغرب، بقدر ما يضطلع أيضاً بالإنهاء فضاء الشخصية الوطنية بين التراث وبين الحداثة، والذي بلغ في الآونة الأخيرة حدًا بات يهدد بما يشبه الحرب الأهلية بين المستنفيين... بل وبين الأهلين ■

ونعود إلى الفيلوميلولوجيا، لجدما مجرد تيار مهم ضمن التيارات التي تتوالى الحداثة. وبعد اجتياز مرحلة الانتقال القلق، واستواء عصر ما بعد الحداثة، ما بعد التصنيع، عصر الحاسوب والهندسة الوراثية والأقمار الصناعية والتسليح النووي وانطلاقه العلوم اللغوية والإنسانية تنهض عتقاء الحضارة الغربية جبارة عاتية مخيفة أكثر من أي وقت مضى لحظة كخاية هذه السطور تشهد هيمنة غربية على عالمنا، ثقافياً وسياسياً واقتصادياً وعسكرياً في بعض المواقع الاستراتيجية، أهد إحصائياً منها في أي وقت مضى، ولا حتى العصر الفكري، فضلاً عن كبرية حركات التحرر القومي.. كما تكدل أو بالتكثير انمكاس، لا هو رد فعل، ولا هو جدلي.

هذا الوضع المحبط بقدر ما يقض الدعوى بتسيادلية المواقع بين الأنا والآسر.. الشرق والغرب، بقدر ما يستثير لهم لجمال الأنا مركزاً آخر للغرب قادراً على مواجهة المركز الغربي الذي لا تلتين له عريكة، بقدر ما يستدعي الحاجة إلى مشروع للتراث والتجديد، الذي لا يأو جهداً في تعيين مواطن النكوص والتخلف الحضارية فينا لكي يتجاوزها، في انطلاقة من أصول الحضارة الإسلامية، مؤكداً تميزها بتفجير مكانن للتقدم فيها. هانفاً إلى حمايتها من للتخريب، بل وتحدى الحضارة الغربية، بتقدمها وبيان حدودها ومظاهر قوتها وضعفها وإعادة الحياة

استدبابلى مغلق يتوقف عدد أصوله الأولى أما العلوم الطبيعية فأنساقها مفتوحة إلى أعلى، لا يطبقها إلا التجاوز المستمر لوضعها الزاهن.. التقدّم المطرد، وأى تفسير لهذا، سواء بالمقلانية للتقنية لهورر أو بالسلطوية^(٣١) المعرفية لتغيير أبهى أو برنامج البحث لإملاكاتوس... ومستولها، كلها نبع من الفيلوميلولوجيا الدرجة نفسها، أو قل إنها لا علاقة لها بها أصلاً.

إن حق القول إن حنفي صنع من حجة الفيلوميلولوجيا قبة شاهقة لالتصعب إلا في مشروعه، قلن كانت مبدئاً ومنهجها، فإنها ليست ثلثة نقطة نهاية الرعي الأروبي. للذي انتهى فعلاً على مشارف القرن الحادي والعشرين هو ماساد طوال تاريخ الإنسان على كوكب الأرض، من مركز واحد تكتلمه حضارة واحدة وأصبح العالم الآن يصنع لأكثر من مركز، مما يعنى من لعبة الكراسي الموسيقية حول المركز. فقد خرجت شرق أسبانيا من وضع الأطراف ولصنعت مركزاً، دون أن تنتظر خروج الغرب من المركز أو تشغل بأفوله، فقد تصدته في أى وضع له، وأيضاً في أى وضع تتخذته هي سواء رأسمالية اليابان أو شيوعية الصين، أو ديمقراطية الهند الاشتراكية... والأدهى أن يعملوا بهذا الاختلاف على الاتحاد، قائلين^(٣٢) لأهم لون للقط مادم قادراً على اصطواد الفسران.. على التمهيد والتسمية، وتحدى الغرب والتفوق عليه.

في الفكر العربي المعاصر

الهوامش

- (٥) هكذا في فائضة المبدأ تراجعا واحدة من إسقاطات فيلسوفنا حسن حنفي الغربية، ألا وهي تلك القوة المحببة التي يكسبها حنفي للرقم (٧). إن حنفي يصدر على طوطمية التسميع للراحل التاريخي، حتى يكاد الرقم (٧) يكسب معه القدسية التي اكتسبها مع الإسماعيليين في تأملهم لأيام الأسبوع السبعة، والكواكب السبعة المعروفة آنذاك، ويحسمهم عن الإمام السابع التسميع لدورة الأئمة لم أنه ما يترسب في الوعي العربي من تفاسيل دائم بالرقم (٧) «وبلندا فوكم سبعا شدا» (النبا) (١٢)،، والسمرات السبع والغرائس السبع الشقة والأرواح السبع...
- (١١) د. حسن حنفي، التراث والتجديد، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٧.
- وتلاحظ بروز الرقم (٧) مرة أخرى.
- (٢) د. حسن حنفي، «مقدمة في علم الاستغراب»، الدار الفنية، القاهرة، ١٩٩١.
- (٣) Issa I. Boullata, Trends And Issues in Contemporary Arab Thought, university of New york Press, 1990. P.40.
- (٤) د. أنور عبد الملك، «تأثير العالم»، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٥، ص ٦.
- (٥) محمود أمين العالم، «الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي قساصصر»، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٨٦، ص ١٩٢.
- (٦) أنور عبد الملك، م ص، ص ١٧١.
- (٧) لسلج، «تربية الجلس البشري»، ترجمة د. حسن حنفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط ١، ١٩٧٧.
- من مقدمة بقلم المترجم، ص ٧٨.

- (٨) شهدت السياسة الغربية منذ مخالب التصميديات ما سمي «بالعرب الثقافية» منذ الثغافات المفارقة على المموم والثقافة الإسلامية على الخصوص بهدف تصويبها والسيولة دون وصولها إلى وضع يذازع سيادة الثقافة الغربية، هذا في إطار أيضا ماسمي بالنظام العالمي الجديد. كلامها النظام العالمي الجديد والحرب الثقافية، ظهرا في أعقاب حرب الخليج. وفي مقال و.ع. - لليد، الدفاع عن الحضارة الغربية، بمجلة السياسة الخارجية الأمريكية، عدد ٨٤، ١٩٩١، ومقال صمويل هنتنجتون «السلام بين الحضارات» بمجلة الشؤون الخارجية للرابسة الانتشار، ثم مناقشة نظرية صراع الحضارات، واعتماد مفهوم الحرب الثقافية. وبخلاصة هذا المفهوم أنه بعد انتهاء الحرب الباردة بين الرأسمالية والشيوعية السوفيتية ستكون الخطوط الفاصلة بين الحضارات هي خطوط القتال في المستقبل، بين الغرب وبين الحضارات غير الغربية المت، وأولها حضارة الإسلام. ويخلص هنتنجتون إلى دعوة الغرب للتصادم كي يتصدى لهذا الخطر الزاحف من الشرق الإسلامي إلى الغرب والشمال.
- (٩) محمود أمين العلم، «مفاهيم وقضايا إشكالية»، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط ١، ١٩٨٩، ص ٨٩.
- (١٠) على حرب، «الحقيقة والتأويل»، دار التنوير، بيروت، ط ١، ١٩٨٥، ص ٤٥.
- (١١) د. حسن حنفي، «مقضايا معاصرة»، في فكرنا العربي ج ٢، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ١، ١٩٧٦، ص ١٦٥.
- (١٢) د. عبد المقيم تليمة، عرض: «التراث والتجديد»، مجلة فصول، العدد الأول، سبتمبر ١٩٨٠ ص ٢٣٨: ٢٤٠. حيث

- يعترض تليمة على اعتبار الوعي ثقلة بده لذلك السبب.
- (١٣) لسلج، «تربية الجلس البشري»، من مقدمة بقلم المترجم د. حسن حنفي، ص ٤٠.
- (١٤) المرجع السابق، فقرة ٧٧، ص ٧٨٤.
- (١٥) نفسه، ص ٣٠٨.
- (١٦) د. حسن حنفي، دراسات فلسفية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٨٥.
- (١٧) A.N. whitehead, science And Modern world, collins, Cambridge, 1975. PP. 11 - 12.
- (١٨) لذلك يرفض حنفي تماما استخدام مفهوم «القطعة التاريخية» في مشروعا الحضاري لأنه مبرر عن خصوصية الآخر الغربي في موقفه من الوعي. وهذا ينطوي على خلط في استخدام مفهوم القطعة التاريخية. وقد ناقشنا هذا في كتابنا: «الطبيعية في علم الكلام: قراءة في مشروع «الفرات والتجديد» - تمت الطبع - الفصل الرابع منه. وهذا للكتاب هو المصدر الأساسي لهذه الدراسة عن جدل الأنا والآخ. إنها مأخوذة منه.
- (١٩) حنفي، «مقدمة في علم الاستغراب»، ص ١٧.
- (٢٠) محمود أمين العالم، «فلسفة المصادفة»، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٧٠، ص ٢٥٧.
- (٢١) انظر: د. مكي طوفيق الشوئي، «العلم والاعتدال والحرية»، مقال في فلسفة العلم من المتبعة إلى الاحتمية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٣٠ وما بعدها.
- (٢٢) جورج طرابيشي، «المشغورين العرب والفرات»، تحليل نفسي لعصاب جماعي، رياض الريس للكتاب، لندن، ١٩٩١، ص ١٨٨.

جدل الأنا والآخرون

(٥) وتشكل اتحاد الآسيان من النمرور الأسبوعية
السنة للصاعدة: كوريا واليابان وتايلاند
وإندونيسيا سنغافورة وتايوان.

(٢٩) د. حسن حنفي، «ماذا يعنى التجسار
الإسلامي». في: اليسار الإسلامي، المركز
الدرسي للبحث والدرش، للقاهرة، يناير
١٩٨١. ص ١١.

(٣٠) عبيد الله العروى، «تعلقنا في منوء
التاريخ»، دار الندوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣.
ص ١٩٩.

John Passmore, A Hundred years
of Philosophy, Penguin - London,
1966. P. 191.

(٢٧) د. محمد إبراهيم عبد النبي، «النظرية
الاجتماعية والوعي الاجتماعي»، دار
للثقافة العربية، القاهرة، ١٩٨٨. ص ١١٢.

(٢٨) للمصطلح الشهور لهنك فيوير آند هو-
An-archism وتبدولي الدرجة الشاملة لهذا
المصطلح ب: «الفوضوية، ملجسة جدا
وخاطلة، واعتقد أن للاسلطوية ألى
فيالبرجيا وأسوب ترمينولوجيا.

(٢٣) محمد أمين العالم، الوعي والوعي
الزائف، ص ٧٦٠. ومقدمته للكتاب الثالث
والرابع عشر من قضايا فكرية: الأصولية
الإسلامية. القاهرة، أكتوبر ١٩٩٣. ص ١١.

(٢٤) جان بول سارتر، «تعالى الأنا مرجونه»،
ترجمة د. حسن حنفي، دار للثقافة
الجديدة، القاهرة، ط١، ١٩٧٧. من مقدمة
بقلم المترجم ص ٤١.

(٢٥) حنفي، «مقدمة في علم الاستغراب»، ص
٤٨٩ وما بعدها.



الغلاف الأخير

محمود درويش

بريشة الفنان: جورج البمجوري

